

AURELIO ARTURO Y LA POESÍA COLOMBIANA DEL SIGLO XX

Espacio y subjetividad en el contexto de la modernidad tardía

Juan Pablo Pino Posada

ESCUELA DE HUMANIDADES
Colección ACADÉMICA

Juan Pablo Pino Posada

Doctor en Literatura de la Universidad de Hamburgo (Alemania), magíster en Literatura Colombiana y profesional en Filosofía de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT. Es autor de *Oscuras canciones del viento. La poética de Aurelio Arturo* (2008) y de algunos artículos en torno a la relación entre literatura y filosofía. Ha investigado sobre lírica y poéticas modernas, particularmente en el ámbito colombiano e hispanoamericano. Se interesa por la teoría literaria, las relaciones entre la psicología y los estudios literarios, así como por los fenómenos de recepción y de ética de la ficción. Dentro de sus pesquisas también se cuenta la pregunta filosófico-moral por a vida buena y su vínculo con diferentes facetas de la representación literaria.

Aurelio Arturo



https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aurelio_Arturo.jpg#filehistory

Nació en 1906, en La Unión, Nariño. Abogado de profesión, fue traductor, profesor universitario, ocupó cargos públicos y diplomáticos. Su único libro publicado, *Morada al sur* (1963), es uno de los más decisivos en la poesía colombiana. Murió en Bogotá en 1974.

Comprometidos con
el medioambiente

Aurelio Arturo
y la poesía colombiana del siglo XX

Espacio y subjetividad en el contexto de la modernidad tardía

---

Juan Pablo Pino Posada



Pino Posada, Juan Pablo

Aurelio Arturo y la poesía colombiana del siglo XX: espacio y subjetividad en el contexto de la modernidad tardía / Juan Pablo Pino Posada. – Medellín: Editorial EAFIT, 2021.

352 p.; 24 cm. -- (Colección Académica)

ISBN: 978-958-720-706-4

ISBN: 978-958-720-707-1 (versión EPUB)

1. Arturo, Aurelio, 1909-1974 - Crítica e interpretación. 2. Poesía colombiana -Historia y crítica - Siglo XX. 3. Poesía moderna -Historia y crítica - Siglo XX. 4. Subjetividad. I.Tít. II. Serie

C861 cd 23 ed.

A792 p

Universidad EAFIT – Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría

Aurelio Arturo y la poesía colombiana del siglo XX

Espacio y subjetividad en el contexto de la modernidad tardía

Primera edición: mayo de 2021

 https://orcid.org/0000-0001-6945-1262

Carrera 49 No. 7 sur - 50

Tel.: 261 95 23, Medellín

Portal de libros: https://editorial.eafit.edu.co/index.php/editorial

Correo electrónico: fonedit@eafit.edu.co

ISBN: 978-958-720-706-4

ISBN: 978-958-720-707-1 (versión EPUB)

DOI: https://doi.org/10.17230/9789587207064lr0

Edición: Cristian Suárez Giraldo

Diseño y diagramación: Alina Giraldo Yepes

Imagen de carátula: 1851462700, ©shutterstock.com

Universidad EAFIT | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como Universidad: Decreto Número 759, del 6 de mayo de 1971, de la Presidencia de la República de Colombia. Reconocimiento personería jurídica: Número 75, del 28 de junio de 1960, expedida por la Gobernación de Antioquia. Acreditada institucionalmente por el Ministerio de Educación Nacional hasta el 2026, mediante Resolución 2158 emitida el 13 de febrero de 2018

Editado en Medellín, Colombia

Diseño epub:
Hipertexto – Netizen Digital Solutions

A Annette Wohlberg

Agradecimientos

El presente libro es resultado de una investigación doctoral que contó con la ayuda financiera del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). Su publicación fue posible gracias al Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT. Salvo pequeños ajustes formales y la supresión de un breve subcapítulo teórico, el texto se corresponde con la tesis entregada en el 2017 como requisito para recibir el título, y por tal motivo no incluye bibliografía aparecida posteriormente.

Agradezco de manera muy especial a la profesora Inke Gunia de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Hamburgo su paciente y minuciosa asesoría. El modo como estudió los diversos borradores, en fases de elaboración tempranas y tardías, constituye para mí un modelo de lectura crítica y de riguroso acompañamiento académico.

Mi gratitud va dirigida también a la amistad y el apoyo de Alexander Kirchheim.

Contenido

Introducción

El contexto de la modernidad tardía y la representación de la subjetividad y del espacio en la obra poética de Aurelio Arturo

Estructura de la obra poética de Aurelio Arturo y enfoque analítico del presente estudio

Recepción crítica

Primera parte
“Ésta es la tierra en que hemos sido felices”: poemas de juventud (1927-1930)

Introducción

El espacio (I)

- El espacio del mundo narrado como categoría de análisis
- El campo, la ciudad, el mar: el espacio exterior

La subjetividad (I)

- Las instancias de mediación
- La subjetividad colectiva

El contexto histórico-literario (I): modernización, americanismo

La modernización en los años veinte

La tierra y el arte americanos

Rafael Maya y el paraje ameno (*locus amoenus*)

José Eustasio Rivera y la selva

Análisis del poema "Ésta es la tierra" (1929)

Estructura

El cronotopo idílico

Tiempo cíclico y tiempo histórico

El campo y la ciudad

La individualización como acontecimiento

La deixis: aquí

Segunda parte
"Y a la mitad del camino de mi canto": poemas de la época de *Morada al sur* (1931-1963)

Introducción

El espacio (II)

El espacio vivido

El espacio imaginado

El espacio metafórico

Pertinencia para el análisis

La subjetividad (II)

La subjetividad lírica

La interioridad como el inconsciente

El yo y el tú líricos

El contexto histórico-literario (II): introspección, diferenciación, autonomía

El *ethos* introspectivo

Diferenciación y autonomía en la República Liberal

La autonomía literaria en los años cuarenta y Piedra y Cielo

Características del piedracielismo

Eduardo Carranza: identificación entre el autor empírico y el hablante

El grupo en torno a la revista *Mito* y la autonomía

Jorge Gaitán Durán: la búsqueda de la eficacia

La infancia y el espacio denso

El concepto de arquetipo

El arquetipo del niño y el motivo del niño artista

Análisis del poema "Canción del ayer" (1932)

Estructura y acontecimiento del poema: las palabras a Esteban

La génesis de la voz lírica: los poemas "Silencio" y "Vinieron mis hermanos"

El hermano muerto, la conciencia de la muerte

El salón como espacio denso

El motivo de la casa natal y de la infancia

Los poemas de amor y el espacio profundo

El arquetipo de la madre y la simbología del interior
"Interludio" (1940): la profundidad del yo lírico
La continuidad de la escucha
La distancia de la escucha
La profundización de la escucha
"Qué noche de hojas suaves" (1934): la profundidad del tú lírico
Estructura del poema: dos tipos de estrofas
Las estrofas equivalentes: el descenso de la noche
Las estrofas restantes: el ascenso de la voz
"Canción de amor y soledad" (1931): el espacio profundo
El símil, el dátil y el corazón
El guion: la especificación del canto
El acontecimiento: la escucha y las cenizas
La inspiración erótica
Pertinencia lírica del espacio vivido
El espacio extenso
El arquetipo del héroe y el espacio extenso
El cronotopo del camino
Análisis del poema "Rapsodia de Saulo" (1933)
El título: sentido de la rapsodia
Estructura, guiones y determinación formal del acontecimiento: Saulo y el yo lírico
El sur y el canto
Emergencia de la subjetividad y significado del acontecimiento

La morada al sur y el espacio mítico
El arquetipo del sí mismo y el proceso de individuación
Relato mítico
El espacio mítico
“Morada al sur” (1)
Estructura
La cosmogonía
El entretejimiento de los elementos
“Morada al sur” (2)
Estructura
El motivo del ascenso a la montaña
El espacio sagrado
Autorreferencialidad
“Morada al sur” (3)
Estructura
El contexto de la numinosidad del umbral
La isotopía del paso del tiempo y la crisis vital
El canto y la subjetividad lírica
“Morada al sur” (4)
Estructura
La muerte
La partida de la morada
“Morada al sur” (5)
Estructura
El renacimiento

Tercera parte
"Y moría la aldea en su silencio de bronce": los poemas tardíos (1963-1974)

Introducción

La subjetividad (III)

- El poeta visionario y el profeta
- Arte visionario, arte psicológico

El contexto histórico-literario (III): modernidad parcial, violencia, urbanización

- Ausencia de ética secular
- El crecimiento de las ciudades
- El Nadaísmo
- Jaime Jaramillo Escobar y la profecía humorística y popular
- José Manuel Arango y el poeta transeúnte

Análisis de los poemas "Canción de hadas" (1963) y "Sequía" (1970)

- "Canción de hadas" (1963): el silencio secular
  - Estructura del poema, isotopías, guion
  - Las hadas y el silencio
  - El desencantamiento del mundo
  - El acontecimiento: la existencia de la canción
- "Sequía" (1970): el vaticinio incierto
  - El hablante, ¿sediento?
  - El poeta visionario

La sequía y las visiones
La palabra húmeda
El espacio (III)
Consideraciones finales
Apéndice
Héctor Rojas Herazo (1921-2002)
Andrés Holguín (1918-1989)
Álvaro Mutis (1923-2013)
Referencias
Notas al pie

Introducción

El contexto de la modernidad tardía y la representación de la subjetividad y del espacio en la obra poética de Aurelio Arturo

El propósito del presente estudio es hacer un seguimiento de la lírica de Aurelio Arturo a partir de la pregunta por el modo en que los poemas articulan las experiencias del espacio y de la subjetividad dentro del contexto de los problemas que caracterizan la modernidad tardía.

Por "modernidad tardía" entiendo con Peter Zima el período a partir de la segunda mitad del siglo XIX en el que entran en crisis la idea de la unidad del sujeto y la confianza en la capacidad del lenguaje para captar verazmente las cosas. Se trata de un período específico de la Modernidad como Edad Moderna en el cual los modernismos y las vanguardias de las diferentes artes articulan la reflexión y el cuestionamiento de los propios presupuestos de la macroépoca (Zima, 1997: 8-ss).

Mientras que en la modernidad tardía el yo –instaurado por el discurso filosófico cartesiano como punto de referencia de lo existente (Heidegger, 2003 [1937]: 81)– pierde el carácter de fundamento ante la evidencia de su dependencia del inconsciente, de la historia evolutiva y de la ideología del mercado (Zima, 2000: 86), el lenguaje por su parte cae bajo la sospecha de estar al servicio de mecanismos ajenos a la transmisión de la experiencia del mundo y de la interioridad. De lo primero es ejemplo la célebre constatación rimbaudiana de que "Yo es un otro [*Je est un autre*]"; a lo segundo lo ilustran la distancia crítica ante el lenguaje utilitario

formulada por Mallarmé en su prosa "Crise de vers" y, de modo más elocuente, el extrañamiento de Hofmannsthal ante las palabras –ante el hecho, como él dice, de que se le desintegren en la boca en la forma de "hongos mohosos" y lo conduzcan como "remolinos" hacia "el vacío"– (cf. Rimbaud, 1984 [1871]: 200; Mallarmé, 2003 [1897]: 210; Hofmannsthal, 1979 [1902]: 465-466). La filosofía de Nietzsche en su anuncio de la "muerte de Dios" es quizás la que da expresión más enfática a esta doble crisis al denunciar la condición ficticia, estrictamente gramatical, del sujeto, y al desentrañar el impulso metafórico, no veritativo, que opera en el funcionamiento nominal del lenguaje (cf., respectivamente, Nietzsche, 1999b [1886] KSA 5: 11-12, 30-31, y 1999a [1873] KSA 1).

A esta situación, plantea Zima, responden algunos novelistas y poetas con la movilización de todos los medios estéticos y estilísticos a su disposición "para preservar la autonomía, integridad e identidad del individuo [...]" (2001: vii). Por una parte, las obras narrativas se convierten en el escenario de una búsqueda de identidad en la que los autores exploran su condición de escritores; por otra, el carácter autónomo de la construcción poética no solo gana peso, sino que adquiere visos de programa. Joris-Karl Huysmans en *À rebours* (1884), Marcel Proust en *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), Italo Svevo en *La coscienza di Zeno* (1923) y Jean-Paul Sartre en *La nausée* (1938) hacen que los respectivos protagonistas se distancien críticamente de la sociedad en función del hallazgo y posterior ejercicio de la identidad artística: Jean des Esseintes se recluye en una casa en las afueras de París con el propósito de vivir, en soledad y mediante el estímulo del trato intensivo con libros, la preeminencia del sueño por sobre la realidad; Marcel entiende los accesos de memoria involuntaria como el llamado a consagrarse a la escritura solitaria de una obra de arte que conjure la fugacidad de las percepciones de las cosas; Zeno Cosini se distancia de la familia y se dedica al autoexamen en la escritura; Antoine Roquentin, finalmente, fantasea con escribir un libro que esté por encima de la existencia (contingente) y que así la justifique.[1]

En cuanto al programa constructivista de los poetas, Zima nombra a Mallarmé, Stefan George y Paul Valéry, quienes procuran

conjurar la contingencia del sujeto con la cuidada concordancia formal de sus creaciones lingüísticas, bien en la convicción de que "la medida más estricta es la más grande libertad" (George, 1958 [1894]: 86, citado por Zima, 2001: 66) y en la consecuente búsqueda de coherencia sintáctica, fonética y semántica del poema (S. Mallarmé, S. George), bien en el esfuerzo por someter el verso a "la condición musical [*la condition musicale*]" (Valéry, 1957 [1931]: 647, citado por Zima, 2001: 77) y por eclipsar de esa manera el momento comunicativo en aras del fortalecimiento de la voluntad reflexiva y constructiva que opera tras la obra (Valéry).

Entendida como muerte de Dios y crisis de la relación del sujeto consigo mismo y con el lenguaje, la modernidad tardía se expresa en la literatura de lengua española bajo la forma del modernismo hispanoamericano. El modernismo, dice Federico de Onís en 1934,

> es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy (1961 [1934]: XV).

En líneas generales, cabe resaltar en el modernismo hispanoamericano la incidencia de tres fenómenos sociológicos propios de este "cambio histórico", esto es, propios de la faceta sociológica de la modernidad tardía: la secularización, el individualismo –junto con el respectivo incremento de la interioridad– así como, finalmente, el creciente conflicto del artista con la sociedad burguesa.

La pérdida de sustancia de valores religiosos es manifiesta, por ejemplo, en el uso de simbología cristiana para describir episodios profanos. Dice Rafael Gutiérrez Girardot que en "las Españas, la 'secularización literaria' se realizó de preferencia en el campo erótico" (1986: 93). El "cristianismo ruinoso [*ruinöses Christentum*]" (Friedrich, 2006 [1956]: 45) de un Baudelaire tiene su paralelo en las metáforas darianas que asocian el acto amoroso de los cuerpos al ritual de la comunión católica –cf. el poema "Ite, missa est"

(Darío, 1977 [1901]: 199), y Gutiérrez Girardot (1986: 93)–. Este proceso europeo de secularización según el cual los postulados religiosos pierden progresivamente su valor coincide además en el continente americano con la disolución de la sociedad colonial (Gutiérrez Girardot, 1989: 134). La sustitución de estructuras tradicionales por aspectos del ordenamiento burgués conduce, entre otras consecuencias, a la expansión del individualismo: "Sé tú mismo", recomienda, por ejemplo, Rubén Darío, justo después de considerar como derrotero del arte moderno "el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad" (1980 [1896]: 55).[2] Dicho individualismo supone a su turno un incremento de la interioridad, esto es, aquello que Martí llama "la vida personal, dudadora, alarmada, preguntadora, inquieta, luzbélica; la vida íntima febril, no bien enquiciada, pujante, clamorosa" que, según él, "ha venido a ser el asunto principal y, con la Naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna" (1980 [1894]: 41). Ahora bien, el precio que paga el poeta del modernismo por el cultivo de su individualidad es justamente el aislamiento. El enriquecimiento de la vida interior se produce a costa del conflicto con el exterior. El artista no encuentra lugar en la sociedad, se vuelve un "raro", pues el ordenamiento burgués se rige por una racionalidad ajena a los ideales perseguidos en el arte. La reconquista de sí mismo, como define Martí la tarea del hombre en la época incierta de fin de siglo, consiste sobre todo en desprenderse del "mal gobierno de la convención", esto es, de la existencia social superpuesta a la existencia "espontánea y prenatural", garante, en últimas, de la libertad y por tanto de la originalidad literaria (Martí, 1980: 41).

El resultado estético de este conflicto es la tematización reflexiva, por parte de los autores, de la propia condición de escritor o poeta. La tensión del artista con su entorno social estimula el cuestionamiento de la posición que se ocupa en el mundo. "Dilucidaciones" –el texto que Rubén Darío antepone a modo de prólogo a *Canto errante* (1907)– o la novela *De sobremesa* (póstuma, 1925), de José Asunción Silva, ejemplifican este proceder autorreferencial.

Pues bien, en el presente estudio interesa situar la respuesta de Aurelio Arturo a la crisis tardomoderna de la subjetividad y del

lenguaje en el horizonte histórico-literario abierto por el cuestionamiento reflexivo de la identidad artística. Aurelio Arturo experimenta biográficamente la ruptura con la tradición cuando a los 19 años se desplaza a Bogotá luego de pasar la mayor parte de su infancia y adolescencia en el entorno señorial de la hacienda paterna en Nariño. El arribo a la capital del país en 1925 tiene lugar, además, en una década en la que se empiezan a gestar significativos cambios sociales de corte modernizante; en los años subsiguientes, por otro lado, el campo literario experimenta un no despreciable incremento de su autonomía.[3] Como poeta, Aurelio Arturo hace suyo el cuestionamiento mencionado, no en la forma de la reflexión teórica y ensayística, sino mediante la articulación líriconarrativa que son los poemas. En términos generales, cabe decir que *la obra arturiana explora todo el tiempo el nacimiento de la subjetividad artística y la correspondiente gestación de la palabra poética*. El recurso más empleado para ello es la tematización autorreferencial tanto de las fuentes de que se nutre la voz actual del hablante –rumores, cantos, músicas, sonidos de la naturaleza, silencios– como de la actitud de escucha con que dicho hablante se sitúa ante su mundo exterior e interior. Los versos, por ejemplo, hablan del "ruido levísimo del caer de una estrella", de las "hojas y estrellas murmurantes" ("Canción de la noche callada", vv. 13, 17), de la "saliva melodiosa" de la nodriza ("Nodriza", v. 3);[4] hablan de escuchar "el rumor de la vida" ("Canción del ayer", v. 27), de oír "al viento / rumiar lejos, muy lejos, de los días" ("Canción de la distancia", vv. 33-34), en fin, de un bosque que "existe / sólo para el oído" ("Morada al sur" 2, vv. 27-28); pero, al mismo tiempo, hablan de cómo esta relación de escucha de la instancia percipiente con el universo sonoro se lleva al nivel de la exploración del acto narrativo mismo. El poema "Canción del valle" (1931) ofrece al respecto una síntesis paradigmática en cuanto que narra la génesis de la voz –de la "canción"– como la elaboración interior de los sonidos procedentes del valle. No a otro anudamiento entre producción y recepción se refiere el yo lírico cuando, en el estribillo del poema, dice: "Yo canto mi canción por mis tierras oír" (vv. 6, 20).

La mención de las "tierras" –y, siguiendo al poema, del "valle",

del “bosque”, del “país”– pone de presente el otro elemento temático que acompaña la exploración mencionada en la obra de Aurelio Arturo, a saber, el espacio. Desde muy temprano se manifiesta en el autor una pronunciada conciencia espacial. “Veinte años” (1927), por ejemplo, es un poema que Aurelio Arturo escribe a los veinte años, y pertenece a los primeros que se conocen de su producción. Mediante un conocido recurso de metafórica espacial,[5] el yo lírico espacializa las dimensiones temporales: a los años se los llama “castillos” y a los meses, “recintos” (v. 13). Adicionalmente, tanto a su poema más significativo como al único libro dado a la imprenta Aurelio Arturo los llama “Morada al sur”, un título de connotaciones marcadamente espaciales en su doble referencia al lugar de residencia y al punto cardinal. El presente estudio mostrará que los anteriores no son elementos aislados, apenas presentes en algunos poemas, sino que, por el contrario, han de entenderse como dos manifestaciones –fácilmente accesibles a la mirada preanalítica– de un componente estructural de la poética arturiana, cuyo seguimiento analítico permite identificar líneas de evolución que atraviesan y dan coherencia a la totalidad de la obra.

La representación de la subjetividad, la representación del espacio y el contexto tardomoderno son, pues, los tres lentes con los cuales se observa aquí la lírica de Aurelio Arturo. De acuerdo con ello, el presente estudio antepone al análisis textual propiamente dicho el desarrollo teórico correspondiente a esos tres elementos. Con dicha distribución se organiza cada una de las tres partes en que se divide el libro, y que, a su turno, reflejan la estructura de la obra arturiana.

Estructura de la obra poética de Aurelio Arturo y enfoque analítico del presente estudio

En términos cronológicos, la obra de Aurelio Arturo se compone de tres fases claramente diferenciables: una primera etapa, donde se gesta lo que cabría denominar sus poemas de juventud, se extiende de 1927 a 1930; un segundo período, de 1931 a 1963, viene delimitado por la fecha de aparición de “Clima” y “Canción de la

noche callada" –los poemas más antiguos de *Morada al sur* (1963)– y por la fecha de publicación del poemario mismo; finalmente, una tercera etapa –compuesta por poemas que podrían rotularse de vejez o tardíos– agrupa lo que Aurelio Arturo publica de 1963 hasta 1974, año de su muerte.

El criterio inicial para esta periodización es de naturaleza editorial. En 1963 Aurelio Arturo da a la imprenta *Morada al sur*, el único poemario concebido por el autor como libro independiente. Se trata de una selección de los poemas publicados en las tres décadas que van de 1931 a 1961: "Morada al sur" (1945), "Canción del ayer" (1932), "La ciudad de Almaguer" (1934), "Clima" (1931), "Interludio" (1940), "Qué noche de hojas suaves" (1945), "Canción de la distancia" (1945), "Remota luz" (1932), "Sol" (1945), "Rapsodia de Saulo" (1933), "Nodriza" (1961) y "Madrigales" (1961). Dos versiones posteriores añaden, en cada caso, un poema diferente a la lista: la sección correspondiente a Aurelio Arturo en la antología *Panorama de la nueva poesía colombiana* –editada por Fernando Arbeláez (1964)– suma "Amo la noche" (1933) al bloque de poemas de la edición original, sin nota editorial aclaratoria y sin señas de división alguna; algo semejante hace la edición de Monte Ávila de 1975, solo que en este caso el añadido, interpuesto además entre "Nodriza" y "Madrigales", es el poema "Vinieron mis hermanos" (1932). Más allá de la cuestión sobre la versión definitiva de *Morada al sur* (cf. Torres Duque, 2003: 368-ss), interesa notar que los cambios en la conformación involucran poemas que pertenecen al período de tres décadas ya señalado, 1931-1961.

Nada, pues, de lo que publica Aurelio Arturo antes de 1931 ni nada de lo que publica después de 1961 pertenece al ciclo del que proceden los títulos de *Morada al sur*. De la primera fase de creación (1927-1930) se conocen veinticuatro poemas.[6] Se trata, en términos cuantitativos, de más de la tercera parte de la producción poética escrita, pues la poesía completa de Aurelio Arturo no supera los setenta poemas. Ninguno de estos poemas, como ya se mencionó, es incluido en el único libro publicado por el autor. Solo uno de ellos, "Canto a los constructores de caminos" (1929), hace parte de la compilación de 1934, a la postre inédita, que reunió dieciséis títulos

y dio cuerpo al proyecto de publicación *Un hombre canta*.[7] Salvo por una solitaria reaparición en 1936 de unas baladas de 1928 y por la vigencia del mencionado “Canto a los constructores de caminos”, que todavía en 1951 veía la luz de manera autorizada, la relativamente copiosa creación de la década del veinte deja de pertenecer en cuestión de poco tiempo al catálogo de lo publicable. Esto no ocurre con los poemas escritos a partir de 1931. La obra posterior a *Morada al sur*, por su parte, consta de un grupo de “canciones” publicadas en agosto de 1963 –“Canciones”, “Canción del niño que soñaba”, “La canción del verano”, “Canción del viento” y “Canción de hadas”– y de los poemas “Sequía” (1970), “Palabra” (1973), “Lluvias” (1973), “Tambores” (1973) y “Yerba” (póstumo, 1975).

A propósito de la estructuración de la obra arturiana, la recepción crítica ofrece hasta ahora sobre todo dos posiciones. Por un lado, hay quienes identifican en los cinco poemas publicados en la década del setenta una ruptura con los temas y los recursos estilísticos de la poesía anterior y se esfuerzan por mostrar, en consecuencia, las diferencias entre lo uno y lo otro.[8] De fecha más reciente, en cambio, procede el juicio según el cual la lírica de Aurelio Arturo es en lo esencial una obra unitaria que, como es apenas obvio, ostenta ciertas variaciones, pero que, en sentido estricto, obedece a una motivación identificable como constante desde el primero hasta el último poema.[9]

El presente estudio, en cambio, opta por marcar la diferencia de las tres fases de creación de Aurelio Arturo mencionadas más arriba, pero al mismo tiempo –y en esto radica parte de la novedad de la contribución crítica– procura mostrar *el proceso dentro del cual las diferentes etapas se integran como un todo*. Para ello sitúa el conjunto de los poemas arturianos en un horizonte narrativo y se permite entender la *œuvre* como un “relato”, a saber, el “relato” con el que Aurelio Arturo responde a la pregunta tardomoderna por la relación de la subjetividad consigo misma y con el lenguaje. “Relato” designa aquí, en concordancia con el sentido aristotélico de fábula, simplemente un todo cuyas partes se encuentran dispuestas en una secuencia coherente (*Poét.*, 1450a 5-ss, 1450b 26-ss, y Neumann, 2013: 48-ss). Se trata de que la perspectiva de análisis adoptada

considera el conjunto de poemas publicados por Aurelio Arturo a lo largo de su vida como una totalidad que organiza dentro de sí un material poético diverso y respecto de la cual es posible mostrar algunas trazas evolutivas, algunas "líneas argumentales". Dicha perspectiva es una opción que busca solo en apariencia armonizar las dos posturas críticas descritas, pues en realidad ni quienes ponen de relieve las diferencias ni quienes en el bando opuesto acentúan la unidad se han propuesto develar la dinámica interna a la cual obedecen las sucesivas transformaciones de la obra arturiana.[10]

El trasfondo teórico que subyace a esta perspectiva narratológica es la idea, afianzada en el postestructuralismo, de la condición determinante del lenguaje en la construcción de la subjetividad. El sujeto deja de ser asumido como instancia prelingüística para revelarse como producto del lenguaje mismo. Un antecedente en la teoría literaria es el diagnóstico de Roland Barthes de "la muerte del autor". Dice Barthes que el autor –entendido como seguro y significado último de la obra– es

> un personaje moderno, sin duda producto de nuestra sociedad en la medida en que ella, al salir de la Edad Media con el empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal en la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, como se dice de un modo más ilustre, de la "persona humana" (1984: 61-62).[11]

Esto es, el autor posee los rasgos de una formación histórica. Precisamente la conciencia de su historicidad es ya el signo de su alejamiento. A la relación autor-obra Barthes le contrapone la relación escritorescritura, un nuevo vínculo dentro del cual los términos en juego nacen de manera simultánea, subvierten las convenciones sobre la originalidad y el sentido, y exhiben al texto como "un tejido de citas provenientes de los miles de focos de la cultura" (1984: 65). Quien habla en este texto es el lenguaje, y no el autor. Concepciones psicoanalíticas de la génesis del yo (Lacan), así como concepciones saussurianas sobre la retoricidad del signo lingüístico (De Man) desarrollan el planteamiento de Barthes al poner de relieve, desde perspectivas diferentes, la preeminencia del lenguaje en la formación de la subjetividad (cf. Schiedermair, 2004:

39-ss). Representativa de las consecuencias que trae consigo este desarrollo es la postura de Andreas Höfele, quien, a propósito de la pregunta por la naturaleza de las instancias narrativas en la lírica, dice que el autor crea en el yo lírico "un constructo de sí mismo, una ficción en la que pone de manifiesto una representación de su propia identidad" (Höfele, 1985: 194, citado por Schiedermair, 2004: 46).

Pues bien, uno de los modos que asume la construcción lingüística de la subjetividad es precisamente el de la narración. Partiendo de la base del papel privilegiado que el acto de narrar desempeña en la articulación de la experiencia humana –gracias a él diversos sucesos esparcidos contingentemente en el tiempo se organizan en una secuencia y se emplazan en un contexto–, Anthony Paul Kerby plantea la idea de la comprensión de sí mismo, de la relación del sujeto consigo mismo, como una "autonarración" (*self-narration*), una narración que no es apenas la descripción de una entidad cartesiana preexistente, sino el garante de la emergencia y la realidad misma de dicho sujeto (Kerby, 1991: 4). Kerby se apoya en la evidencia del carácter temporal con que está revestida toda experiencia humana y en la necesidad de establecer en ella continuidad y coherencia mediante actos de expresión. Continuidad y coherencia narrativas son en últimas la condición de posibilidad de la identidad. Esta identidad construida como relato aspira, si no al ideal de la integridad (*closure*, *totality*), por lo menos sí a estar en condiciones de ser seguida y comprendida (*followability*).

Ahora bien, añade Kerby, los relatos que el individuo narra sobre sí mismo se encuentran situados en un determinado contexto social y son ellos mismos productos culturales heredados: "De hecho, gran parte del acto de autonarrarnos es cuestión de hacernos conscientes de las narrativas con las que y en las que ya vivimos [...]" (1991: 6).[12] Este aspecto colectivo de la narración de sí es el que le interesa destacar a Kim Worthington, quien sugiere que "la construcción de un sentido de individualidad relativo al sujeto debería entenderse como un proceso creativo de narración llevado a cabo dentro de una pluralidad de protocolos comunicativos intersubjetivos" (1996: 13).[13]

¿Qué relato de la subjetividad ofrece la obra de Aurelio Arturo? La tesis que aspira a demostrar el presente estudio es que, tomados en conjunto, *los poemas arturianos narran un proceso de individuación en el que la subjetividad amplía sus dimensiones, en el que ella prolonga de comienzo a fin el radio de su conciencia mediante la percepción –tematización, escucha– de elementos de coordenadas espacio-temporales cada vez más extensos*.

El concepto de "proceso de individuación" (*Individuations-prozess*) procede de la psicología analítica de Carl Gustav Jung y designa la toma de conciencia por parte de una psiquis de su pertenencia a una totalidad. Se trata de un desarrollo arquetípico, esto es, de una transformación típica de la psiquis humana que, a juicio de Jung, encuentra su representación simbólica, entre otros, en diversos productos culturales como la mitología, la religión y la literatura. Este enfoque simbólico es común a la psicología profunda desde Sigmund Freud. Un ejemplo célebre en la tradición junguiana es el estudio con el que Erich Neumann busca vincular sistemáticamente un gran caudal de material mítico con las diferentes etapas del desarrollo filo y ontogenético de la conciencia (cf. Neumann, 1974 [1949]). Algo semejante hace Norbert Bischof (1996) en la línea de la psicología académica de orientación científicoexperimental, cuando muestra la conexión entre el desarrollo emocional y anímico (no tanto cognitivo) del individuo y numerosos mitologemas universales. Desde la perspectiva de la antropología de la narración, más recientemente, Michael Neumann (2013) entiende el gran flujo de las narraciones como respuestas a ciertas necesidades antropológicas e individualiza el metagénero de los cuentos de hadas como elaboración del ingreso del individuo a la adultez.

El presente estudio se sitúa en esta tradición de quienes procuran anudar la transformación de la subjetividad con su elaboración narrativa; como obra de análisis literario, sin embargo, se concentra en la subjetividad como instancia textual y acude al autor empírico solo cuando la superficie del texto activa el contexto biográfico. Interesa, en suma, registrar la preexistencia de un guion narrativo de trasfondo psicológico que permite enmarcar narrativamente el conjunto de poemas arturianos. Pero dicho guion

se ejecuta en la obra de Aurelio Arturo de manera específicamente literaria, a saber, como la búsqueda no de una madurez psíquica, sino de una peculiar relación de la subjetividad con la palabra poética.

Mientras que la subjetividad de la primera etapa creativa se interesa sobre todo por el mundo exterior en la inmediatez de su coyuntura histórica y desde la perspectiva de la pertenencia a un colectivo, la de la segunda etapa explora el mundo interior del individuo y abre la dimensión del pasado mediante contenidos rememorantes; en los poemas de vejez, finalmente, la subjetividad ya no se expresa como colectivo determinado ni como individuo, sino como instancia mítico-universal para la que los límites temporales se desvanecen en el pasado inmemorial y el futuro vaticinable de las situaciones arquetípicas. Este proceso semeja lo que Thomas Mann denomina "la adquisición del modo típico-mítico de ver las cosas [*die Gewinnung der mythisch-typischen Anschauungsweise*]" (1982 [1936]: 921), esto es, llegar a contemplar el devenir del mundo y de las acciones humanas como repetición solemne, como ritual, como cita, de esquemas intemporales y de normas y formas primordiales de la vida, lo cual no es otra cosa que el mito mismo. Esa adquisición significa para el artista, continúa Thomas Mann, "una elevación peculiar de su temple artístico [...]; pues en la vida de la humanidad lo mítico representa sin duda una etapa temprana y primitiva, pero en la vida del individuo se trata de una etapa tardía y madura".[14] No es difícil ver en tales palabras un paralelo con la teoría de la despersonalización de T. S. Eliot: "El progreso de un artista es un continuo proceso de autosacrificio, una continua extinción de la personalidad" (1975a [1919]: 40).[15] Y es justamente en los poemas arturianos de la aquí denominada etapa tardía donde, en lugar de la infancia individual, se trae a cuento "la infancia mítica de todos los hombres", como precisa José Manuel Arango en un breve comentario sobre la poesía de Aurelio Arturo (2003: 601).

Subjetividad colectiva, subjetividad lírica y subjetividad visionaria o profética son los conceptos a los que el presente estudio acudirá para describir el aspecto predominante de la subjetividad en cada una de las tres fases de la obra analizada. En el primer caso,

apelo a la idea del actor sociohistórico en los estudios de Peter Zima sobre el sujeto; la idea de una instancia vuelta a su interioridad, en segundo lugar, vincula elementos tanto de la estética idealista como del modelo psicoanalítico del inconsciente; para la idea de la visión o de la profecía recurro, finalmente, a estudios sobre las formas modernas de la antigua tradición del *poeta vates*.

El polo objetivo espacial del que se ocupa la subjetividad también experimenta una ampliación de sus dimensiones. No se trata, obviamente, del incremento de la magnitud geométrica, sino de la conquista paulatina de diferentes niveles semánticos. Al espacio se lo representa en los poemas de juventud casi siempre en su dimensión física exterior y a partir de ella se lo hace objeto de una militancia estético-política. Para esta primera parte del análisis, me ciño a las categorías descriptivas de Marie-Laure Ryan (2014) y Katrin Dennerlein (2009), así como al concepto bajtiniano de cronotopo (Bajtín, 1991 [1975]). Luego, en la etapa correspondiente a *Morada al sur*, los poemas integran dimensiones adicionales. A ellas las describo como espacio vivido, imaginario y metafórico, esto es, como objeto de la experiencia corporal humana no matematizable (Bollnow, 1963; Waldenfels, 2009), como producto de la imaginación poética (Gaston Bachelard, 1974 [1957]) y como instrumento de representación metafórica de relaciones no espaciales (Lotman, 1978; Genette, 1966, 1969). En algunos de los poemas tardíos, por fin, se lleva la conciencia espacial al nivel mismo de la textualidad en cuanto que, por su distribución tipográfica, los versos procuran la referencia a su situación en la página, a la *mise en page* (Genette, 1969).

Los episodios de esta transformación no solo están insertos en el contexto ya señalado de la faceta estética de la modernidad tardía –la crisis descrita por Zima–, sino que además se corresponden con fenómenos específicos de su faceta sociológica, a los cuales apelo, entonces, a la hora de establecer el marco histórico para cada una de las fases creativas. También para cada caso, traigo a cuento, adicionalmente, dos autores representativos en comparación con cuyas obras resulte posible perfilar la obra arturiana. El contexto de los poemas de juventud es el auge de *la modernización social* en los años veinte y las representaciones del paisaje americano en la

poesía de Rafael Maya (1897-1980) y en la obra de José Eustasio Rivera (1888-1928). Considero las décadas del treinta y del cuarenta a partir del fenómeno de *la diferenciación social y de la autonomización del campo artístico* y a partir de las figuras de Eduardo Carranza (1913-1985) –como representante del movimiento Piedra y Cielo– y Jorge Gaitán Durán (1924-1962) –como representante de Mito–. La compleja relación entre *la violencia*, *la urbanización* y *el progresivo desencantamiento del mundo* configura el ámbito en el que se mueven los poemas tardíos, los cuales ganarán perfil comparativo en relación con el movimiento nadaísta y la poesía de Jaime Jaramillo Escobar (1932), así como con la obra poética temprana de José Manuel Arango (1937-2002).

Tomados, pues, en conjunto, los poemas narran un movimiento de ampliación de la subjetividad y del espacio. ¿Cómo se realiza este enfoque narrativo en el análisis de cada poema? El enfoque narratológico descrito pone a disposición un sentido general de narración que inicialmente justifica el interés en atender al devenir de la obra arturiana en su continuidad y en sus transformaciones. En coherencia con ese *sentido general*, el presente estudio acude también a un *sentido específico* y elige de acuerdo con él las herramientas de análisis textual con las que se emprende la lectura de los poemas. En efecto, parto de la base de que cada poema es una narración susceptible de analizarse con categorías narratológicas. Si se define *narrar* como acto comunicativo que construye sentido a partir de la estructuración de una cadena de sucesos transmitida por instancias de mediación escalonadas, resulta que buena parte de la lírica –además, claro, de la explícitamente narrativa como las baladas o los relatos en verso– puede entenderse como narración. Se trata, ahora bien, de una narración en la que los sucesos en cuestión son en gran medida de naturaleza psíquica (perceptivos, por ejemplo) y en la que, en comparación con la prosa narrativa, la expresión asume una forma más sintética y condensada (cf. Hühn & Schönert, 2007: 2-ss).

La decisión por el enfoque narratológico se funda en una de las constantes de la obra poética de Aurelio Arturo, a saber, el explícito y a menudo tematizado interés en *narrar*. La continuidad de este interés es perceptible desde la obvia motivación épica del ciclo de

baladas concebido entre 1927 y 1928; pasa por los cruciales versos finales de "Morada al sur", en los que el yo lírico declara haber "*narrado* / el viento; sólo un poco de viento" ("Morada al sur" 5, vv. 3-4, el énfasis es mío); y se extiende hasta la caracterización de los elementos de la última fase creativa, como, por ejemplo, de las lluvias, las cuales, según el poema que las tematiza, "hablan de edades primitivas [...] y siguen *narrando* catástrofes / y glorias" ("Lluvias", vv. 12-13, el énfasis es mío). Las esporádicas incursiones de Aurelio Arturo en el género de la cuentística y de la ensayística también testimonian de primera mano la inquietud narrativa. El único cuento arturiano de que se dispone hoy en día tiene por protagonista justamente a un contador de historias (cf. "Desiderio Landínez", 1929, OPC: 260-261), oficio que al mismo tiempo jalona las reflexiones teórico-literarias de una breve página sobre la fábula en los nombres de La Fontaine y Rafael Pombo ("De La Fontaine a Pombo", 1969, OPC: 252-253).

Jörg Schönert, Peter Hühn y Malte Stein (2007) desarrollan las categorías de análisis narratológico, así como la fundamentación del correspondiente enfoque transgenérico, especialmente en el volumen colectivo *Lyrik und Narratologie*, texto en el que se apoya la siguiente exposición terminológica (cf., además: Hillmann & Hühn, 2005; y Hühn & Kiefer, 2005).[16]

La narratividad se constituye a partir de la secuencialidad y de la medialidad. Por una parte, hay sucesos que se organizan en una secuencia; por otra, hay instancias que transmiten dicha organización. De acuerdo con estos dos polos, la perspectiva analítica distingue dos niveles del texto: el nivel del argumento (*Geschehen*, *happenings*),[17] esto es, de la suma de material narrativo ofrecido apenas en sus coordenadas espaciotemporales, y el nivel de la presentación (*Darbietung*, *presentation*), es decir, de la ordenación de aquel en un constructo con sentido. Dentro del primero se distingue entre lo invariable y lo variable, a saber, entre lo dado (*Gegebenheiten*, *existents*) y los sucesos (*Geschehenselemente*, *incidents*); dentro del segundo, entre las instancias de mediación (*Vermittlungsinstanzen*) –autor empírico, autor abstracto, hablante y protagonista– y la focalización (*Fokalisierung*), vale decir, la disposición perceptiva, psíquica y cognitiva con la que las instancias

de mediación presentan lo que sucede.

En cuanto a la articulación de material narrativo contingente en secuencias dotadas de coherencia, el enfoque narratológico acude asimismo al concepto de esquema cognitivo. Se trata de una estructura de sentido previa (un contexto, un código cultural, un patrón intratextual) en conexión con el cual determinado tema o encadenamiento de sucesos presentes en el texto adquiere una inicial familiaridad para el lector. Hay esquemas cognitivos estáticos y dinámicos. Por un lado, el marco contextual (*Frame*) designa un contexto temático o situacional dentro del cual el poema es susceptible de leerse; piénsese a modo de ejemplo en los tópicos de la finitud de la vida, del paraje ameno o del amor no correspondido. Bajo guion (*Skript*), de otro lado, se entienden procesos o desarrollos conocidos, secuencias convencionales de acción o procedimientos prototípicos al modo, para citar algunos, del nacimiento de un mundo, de la caída del paraíso, del descenso al Hades, etcétera.

Ahora bien, lo que propiamente genera sentido en la narración es el acontecimiento (*Ereignis*), esto es, la ruptura o desviación de la secuencia prevista de acuerdo con el contexto cognitivo activado. El acontecimiento constituye el momento central de la organización narrativa en cuanto que gracias a él lo narrado se diferencia del simple material secuencial organizado coherentemente y se convierte en efecto en algo más, en algo digno de narrarse, algo que posee "tellability". Dependiendo de si la ruptura se produce en el transcurso del argumento (*Geschehensereignis*) o en el modo en que este se presenta (*Darbietungsereignis*), el acontecimiento se adscribirá a una determinada instancia. Para el acontecimiento en el plano argumental, la instancia de referencia es una de las figuras o personajes de la narración –por ejemplo alguien que, contra la expectativa común, no busca resguardo ante la inminencia del invierno, sino que se aventura en la intemperie (cf. Schönert, 2007b: 189)–; para el acontecimiento en el plano de la presentación, la figura implicada es el hablante en el acto narrativo mismo –por ejemplo, el eventual caso de que el aventurero en cuestión, reflexionando en calidad de hablante sobre la partida emprendida, pase de expresar sus dudas ante la propia osadía a

heroizarla con exhortaciones a sí mismo–.

Este último tipo de acontecimiento puede a su turno asumir dos formas: como acontecimiento en el plano de la mediación (*Vermittlungsereignis*) y en el de la recepción (*Rezeptionsereignis*). En el primer caso, la ruptura de la expectativa se produce no por el cambio de una disposición personal, sino mediante una peculiar organización textual y retórica de lo narrado, bien porque la organización misma se desvía de un patrón construido con anterioridad o bien porque entra en disonancia con lo que se narra; la instancia implicada en estos casos no es entonces el hablante sino el sujeto de la composición –por ejemplo cuando un poema que tematiza la fragmentación y falta de coherencia de la existencia humana enfatiza la unidad de la composición mediante anáforas y rimas (cf. Hühn, 2007: 260)–. Como acontecimiento en el plano de la recepción opera aquella modificación (ganancia epistemológica, reorientación ideológica) que se ha de producir sobre todo en el lector implícito, sin que el hablante o la figura estén en condiciones de experimentarla ellos mismos de manera óptima –por ejemplo, cuando el hablante celebra como acto de autonomía respecto de una mujer el hecho de distanciarse geográficamente de ella mientras que el lector posee elementos para evaluar dicho acto como el ingreso en una nueva dependencia mediante la culpa– (cf. Hühn, 2005: 170).

Recepción crítica

En lo que sigue, emprendo un recorrido por el grueso de la recepción académica de la obra arturiana a partir de los tres aspectos bajo los cuales el presente estudio la hace objeto de análisis: el contexto de la modernidad tardía, la representación del espacio y la representación de la subjetividad.

El tema de la modernidad tardía (o, en general, de la Modernidad) es tratado por la recepción casi exclusivamente en conexión con el tema del mito. A propósito de este último, es fácil constatar la existencia de un consenso generalizado en torno a la presencia de elementos míticos en la lírica arturiana. Las diferencias

surgen, sin embargo, a la hora de situar dichos elementos en relación con los elementos del polo moderno opuesto. El abanico abarca desde quienes ven en los poemas señas claras de una ruptura con el mundo mítico narrado –en función de una representación del presente histórico–, hasta quienes, por el contrario, ponderan los rasgos clásicos e idílicos de los versos y los sustraen categóricamente a cualquier vínculo moderno. En medio se encuentran los enfoques, a mi juicio, más minuciosos y fecundos, a saber, aquellos que se interesan por entender la obra poética de Aurelio Arturo, también en su momento mítico, como una respuesta específica a problemas propios de la modernidad tardía. A continuación, comienzo con estos últimos.

Quien explora con mayor consecuencia la vena mítica de la poesía arturiana es Martha Canfield (2003 [1992]) en el artículo "La aldea celeste o formas de una vanguardia americanizada". Desde una perspectiva declaradamente junguiana, Canfield entiende el mundo representado en el conjunto de los poemas como un mundo onírico, pleno de arquetipos, cuyo mecanismo configurador consiste en la sacralización e idealización de lo existente. La de Arturo es una "poesía arquetípica" (Canfield, 2003: 585) en la que bien pueden identificarse varios de los arquetipos específicos inventariados por C. G. Jung y por autores afines a su pensamiento (como Mircea Eliade y Joseph Campbell). Canfield menciona la madre universal, el árbol de la vida, el tiempo magno, el padre, la *quadratura circuli* y el proceso de individuación. Que representaciones simbólicas semejantes concurran en la obra de otros poetas, como, por ejemplo, la madre universal bajo la forma de Fuensanta en la poesía de Ramón López Velarde, prueba su raigambre en el "inconsciente colectivo" y su pertenencia a los "sueños retornantes de la humanidad" (Canfield, 2003: 583).

Tras dicha imaginación arquetípica, piensa Canfield, subyace una concepción de mundo platónica según la cual la garantía de existencia de lo real es su asimilación a un modelo ideal, armónico y duradero, lo cual supone para el individuo saberse a sí mismo parte de una totalidad. Incluso la idea baudelaireana de las correspondencias entendida como presentimiento de la unidad misteriosa de todas las sensaciones encontraría un eco decisivo en

la poesía arturiana, pues, en últimas –sintetiza Canfield–, la "clave central" de dicha poesía no es otra que "la aspiración a una armonía de la totalidad [...], del cielo con la tierra, del macrocosmos con el microcosmos, del cuerpo con la psiquis, de la materia noble con la vil, de lo perecedero con lo permanente" (2003: 593).

Una opinión semejante esgrime Ramiro Pabón Díaz, para quien la expresión arturiana del amor a la vida es la de un "místico del universo" (1991: 5). Pabón Díaz, en efecto, también lee en la poesía de Aurelio Arturo una naturaleza sacralizada, cuya representación prescinde, sin embargo, de cualquier religión y mitología tradicional y se deja entender más bien en términos de panteísmo (47). Dos motivos mitológicos estructuran temáticamente la mayoría de los poemas: la vida –entendida como "la eterna renovación de sus formas, su renacer perpetuo" (60)– y la tierra –entendida como "tierra madre, madre de los dioses, de los hombres y de todas las cosas" (43)–. Se trata, en definitiva, de la celebración de la vida en cierto tiempo y en cierto lugar. Óscar Torres Duque habla del "paraíso original" (1992: 30), Marco Fidel Chaves del pasado en un "mítico y mágico país" (2003 [1989]: 550), y Miguel Gomes de "un nostálgico e 'incestuoso' retorno a las fuentes, a una infancia plácida resguardada por la figura todopoderosa de la madre [...]" (2001: 35).

Ahora bien, Canfield anota que la tematización literaria de los orígenes míticos, ahistóricos, se encuentra en relación con un momento histórico determinado. La poesía de Aurelio Arturo hace parte, en realidad, de una tendencia continental –la "vanguardia americanizada"–[18] que surge como reacción a la secularización y al individualismo. Canfield se remite a los análisis de Gutiérrez Girardot según los cuales dicha reacción asume a partir del modernismo de Hispanoamérica la forma de una sacralización de lo profano (cf. Canfield, 2003: 577; Gutiérrez Girardot, 1986: 93). Y, en efecto, en un primer comentario sobre la poesía de Aurelio Arturo, Gutiérrez Girardot entiende la celebración de la infancia en el campo –contenido, según él, de *Morada al sur*– como una búsqueda crítica de la "patria"[19] por fuera del presente y, en ese sentido, como la "protesta callada" contra los valores utilitaristas de la incipiente industrialización en el continente americano (1982:

525).

Años después, sin embargo, en un ensayo de mayor alcance y extensión, el hispanista colombiano añade precisión al tema: en el recurso a los orígenes míticos dentro del contexto de la modernidad tardía, lo que está en juego es el propósito de “rebautizar las cosas” (Gutiérrez Girardot, 2003: 434). Con ello quiere decir que, sobre la base de la crisis en la que a finales del siglo XIX incurren tanto el concepto de realidad como el lenguaje que la capta y expresa, denominar las cosas implica la aspiración a que ellas mismas se expongan a la percepción mediante un nuevo bautizo. El Arturo que celebra la infancia en el campo se emparienta entonces con el Kafka que desea ver las cosas tal como se dan antes de que se le muestren, con el Guillén que en el poema “Más allá” narra la progresiva toma de conciencia de la realidad, con el Valéry que en *Le Cimetière Marine* evoca un comienzo, con el Mallarmé, en fin, que identifica en la Nada el camino a lo Bello. En todos estos casos se trata de indagar un origen a partir del cual palabra y cosa adquieren una mayor significación.

Los aportes de Beatriz Restrepo y Graciela Maglia representan la línea de quienes consideran que la poesía de Aurelio Arturo, lejos de limitarse a una relación de contexto con fenómenos de la modernidad, integra en su mismo cuerpo temático elementos de raigambre comúnmente moderna, como, por ejemplo, la migración –no solo en sentido físico– del campo a la ciudad. La obra de Arturo es “el canto de la transformación de las sociedades agrícolas en urbanas” (Restrepo, 2003: 475). Poemas claves del corpus arturiano como “Morada al sur”, “Interludio”, “Clima”, “Amo la noche”, “Canción del niño que soñaba” y “Canción de hadas” testimoniarían la condición “urbana” (Restrepo, 2003: 481) de una poesía interesada en registrar la inacabada ruptura con el mundo campesino. En lo que concierne a “Morada al sur”, Maglia refuerza esta idea mediante una lectura según la cual los versos relatan el advenimiento, también inacabado, del individuo y del tiempo histórico en una sociedad colombiana anclada aún en el tiempo detenido y en las estructuras jerárquicas colectivas de la hacienda patriarcal. Tradición y modernidad, campo y ciudad, mito e historia son todas relaciones que, piensa Maglia, el devenir del hablante

retrata en su condición de conflicto (2001: 42).

Justo contra esta línea interpretativa se manifiesta Óscar Torres Duque cuando afirma que la poesía de Aurelio Arturo "no es nunca una poesía desgarrada, ni entra a considerar del todo su propia condición de trasterramiento: Aurelio no es nunca, en sentido estricto, un poeta de ciudad (y por tanto no es nunca un poeta moderno)" (2003: 355-356). La filiación idílica, esto es, original, de Aurelio Arturo supone para Torres Duque un emplazamiento por "fuera del ámbito de la historia" (1992: 6). Como los de otros poetas del idilio –cuya actitud es "enteramente reaccionaria, anacrónica y esteticista" (6)–, el mundo ideal creado por Arturo desconoce el mundo histórico y sus conflictos.

Cerca de la postura de Torres Duque se encuentra la idea de Moreno-Durán de que la presencia temática de la ciudad en los versos arturianos significa la "conciliación de opuestos" propia "de un universo donde las coordenadas se funden" (2003b: 445); emparentada con la postura contraria se encuentra, en cambio, la opinión de Claudia Cadena Silva de que el lenguaje arturiano "evoca y recrea el momento de su origen con la certeza de estar hablando de un tiempo que ya no le pertenece" (1991: 328).

Miguel Gomes identifica un conflicto, pero dicho conflicto no solo pertenece al plano arquetípico (se trata de la pugna originaria entre la Gran Madre y el héroe), sino que además se resuelve negativamente para el impulso heroico hacia la transformación histórica: la epopeya, en Arturo, es "fracasada" (2001: 38). Que, por otra parte, no todos son elementos ideales en el universo arturiano fue una de mis tesis en un trabajo anterior (Pino Posada, 2008) donde procuré describir el papel del tópico de la muerte en la configuración del canto.

En relación con el tema de la modernidad, el presente estudio profundiza y ajusta de manera considerable las perspectivas de lectura abiertas por Canfield y por Gutiérrez Girardot. Inicialmente, la idea de una "poesía arquetípica" se afianzará en las páginas siguientes mediante la exposición exhaustiva de los conceptos de C. G. Jung –paso metodológico que, aunque necesario a la hora de operar interpretativamente con arquetipos, no ha sido emprendido hasta ahora en la recepción crítica–,[20] así como mediante su

integración en el análisis sistemático de varios poemas arturianos representativos –práctica esta del análisis, por otra parte, más bien escasa en los hábitos críticos tocantes a la obra de Aurelio Arturo y, en general, a la poesía colombiana–.[21] La idea se afianzará no solo cuando se muestre cómo motivos arquetípicos articulan los poemas centrales de la segunda fase creativa, sino además cuando el conjunto de la obra sea descrito en forma plausible de acuerdo con el proceso de individuación, él mismo uno de los arquetipos nucleares del catálogo junguiano. Dentro del ámbito de la interrogación teórico-literaria, este proceso se entenderá de modo más específico como la transformación de una subjetividad literaria en relación con la búsqueda y el hallazgo de una voz. Aunque en su referencia exploratoria –no en la procesual– este planteamiento fue ya esbozado por Gutiérrez Girardot, un desarrollo propiamente dicho del mismo no existe aún, pues el texto del hispanista colombiano permanece dentro de los límites de un ensayo de corte más comparativo y propositivo que analítico. Los análisis textuales que ofrece el presente estudio llevarán a cumplimiento la tarea apenas esbozada y mostrarán en detalle no solo las fases, sino los diferentes agentes que intervienen en dicha búsqueda.

En segundo lugar, de Gutiérrez Girardot se desarrollará también la idea según la cual el mencionado tanteo arturiano con la palabra –como momento nominativo de una poesía que redescubre y “bautiza” lo fáctico– se adscribe a la vertiente poetológica, autorreflexiva, de la *lírica moderna* (Canfield, por el contrario, la entiende como signo de un eventual platonismo de Aurelio Arturo, esto es, la aspiración a la “Palabra” en su condición de “esencia absoluta” [2003: 583]). En efecto, la discusión sobre el nexo entre elementos míticos y elementos modernos en la poesía arturiana no tiene por qué ignorar la pregunta históricoliteraria acerca de *si, y en qué medida, la lírica de Aurelio Arturo es lírica moderna en el sentido de su pertenencia a la tradición común que cohesiona a la lírica europea desde Baudelaire*. La cuestión se puede abordar teniendo en cuenta tres aspectos de la modernidad lírica: su articulación de la crisis tardomoderna de la subjetividad y del lenguaje, su registro de fenómenos propios de la modernidad sociológica y, por último, su propósito de ruptura.

Como ya se dijo, en cuanto a lo primero se comparte y se amplía la respuesta afirmativa de Gutiérrez Girardot. Baste añadir que el momento mítico de la poesía arturiana entendido como un tanteo por los orígenes de la voz se encuentra en consonancia con la tendencia de la modernidad poética a entrar en conflicto con su tiempo y a buscar consecuentemente un principio que lo niegue (Lamping, 2008: 117). "La poesía moderna –anota al respecto Octavio Paz– afirma que es la voz de un principio anterior a la historia, la revelación de una *palabra original de fundación*" (1999: 444; el énfasis es mío). Justo este rasgo fundacional, diría Paul de Man, delimita el impulso renovador de la modernidad literaria frente a la simple obediencia de lo nuevo, la servidumbre de la moda, pues dicho impulso en realidad no es nada menos que "un deseo de borrar todo lo que vino antes con la esperanza de alcanzar al final un punto que pueda llamarse un verdadero presente, un punto de origen que marque una nueva partida" (1971: 148).[22]

Moderna es también la lírica arturiana en su articulación de fenómenos propios de la modernidad sociológica. En la pretensión de registrar la manera en que dicho contacto ocurre, el presente estudio se sitúa en el mismo ángulo de visión de los aportes de Restrepo y de Maglia; en la exhaustividad de la mirada, sin embargo, alcanza mayor amplitud y precisión gracias, entre otras cosas, a un seguimiento que diferencia entre épocas de creación. Se observará que, dependiendo de la fase, los poemas permiten identificar un entusiasmo por la modernización social, un cultivo de la autonomía artística mediante los instrumentos narrativos del mito, o una conciencia de la secularización. En ese sentido, los poemas se revelarán como un sismograma más complejo que aquel que capta solamente la alteración producida por la ruptura con un paraíso rural perdido.

De entre las diferencias específicas respecto de los aportes en cuestión, conviene mencionar, por un lado, que el proceso de individuación tal y como se rastreará en el análisis de "Morada al sur" no coincide con la intención de Maglia de ver en el poema una subjetivación[23] resultante del precario arribo de la modernidad local. A lo largo del análisis, en efecto, ganará cuerpo más bien la idea de la constitución arquetípica de una identidad lírica en la

alternancia de cercanía y distancia respecto de los sonidos de la naturaleza, lo cual hará de "Morada al sur" menos la crónica del tránsito colombiano del campo a la ciudad que la narración mítica de la integración del hablante en un todo.

Como diferencia adicional, por otra parte, cabe señalar las reservas con respecto al juicio de Restrepo según el cual la de Arturo es una "poesía urbana". Lo específico de la ciudad –en la forma de escenario de la fugacidad y multiplicidad de experiencias, en la forma de símbolo apocalíptico de la alienación, o bien en la forma de simple paisaje de calles y edificios demarcado en su diferencia con el paisaje rural– no desempeña un papel preponderante en la lírica arturiana.[24] No es claro, sin embargo, que ello vaya en menoscabo de su modernidad, como piensa Torres Duque, para quien poesía moderna es lo mismo que poesía urbana (la opinión terminaría excluyendo de la modernidad poética a nombres como los de Mallarmé, Rilke, Valéry, Guillén...); no va en detrimento de su modernidad porque la experiencia que Restrepo cree ver en la ciudad –separación del ámbito rural de la infancia– se articula en Aurelio Arturo mediante otros elementos –referencias a la lejanía y metáforas de la aridez y la caducidad–, esto es, no desemboca necesariamente en la tematización de la urbe. Esto lo han hecho con más intensidad otros poetas locales, incluso contemporáneos de Aurelio Arturo. Aquí se mostrará que el fenómeno de la urbanización está, por ejemplo, mejor articulado en la obra de José Manuel Arango.

¿Cómo se comporta la poesía de Aurelio Arturo en cuanto al tercer aspecto, el momento de ruptura de la lírica moderna? El clásico estudio de Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* –que renuncia por demás a una definición en sentido estricto de lírica moderna (2006 [1956]: 10)– entiende por estructura una serie de semejanzas en el modo de ser, una comunidad de estilo en medio de la nutrida diversidad de expresiones individuales. Dicha comunidad consiste en la ruptura con la tradición, a saber, con la tradición lírica clásica, romántica, naturalista y declamatoria (Friedrich, 2006: 12). Dieter Lamping despliega la iniciativa de Friedrich en dos vertientes: la ruptura, dice, se produce con respecto al lenguaje –surgen nuevos modos de representación y

percepción– y con respecto a las formas –surgen nuevas maneras de versificación– (2008: 7). De lo primero es ejemplo el uso específico de ciertos recursos –símbolos, comparaciones, metáforas, montajes y juegos con el lenguaje– con el propósito de convertir en extraños los referentes mentados. De lo segundo, sobre todo el uso del verso libre y la experimentación con la rima y con la partición estrófica (cf. Lamping, 2008: caps. II y III). ¿Participa de estas novedades el conjunto de la lírica arturiana? La respuesta es sí, aunque por supuesto no en todos los aspectos y, en los casos afirmativos, de manera más bien tímida –"sin estridentismos", como dice Martha Canfield (2003: 578)–, esto es, de manera atemperada y no en la línea de lo que Friedrich denomina la "modernidad dura [*harte Modernität*]" (2006: 10). Adicionalmente, la vehemencia del sí dependerá de la fase creativa que se tenga en mente: hay razones para considerar de mayor modernidad los poemas tardíos que los poemas de juventud.

En cuanto a las formas de los versos –para empezar con la segunda vertiente propuesta por Lamping– el lector no encontrará en la obra completa de Aurelio Arturo un solo poema que se ajuste plenamente a algún modelo clásico de versificación.[25] Tampoco hallará ningún poema con rima consonante en todas sus estrofas ni, lo que es más llamativo, ningún poema que aplique con cabal consecuencia la rima asonante, pese a que, en más de un caso, pareciera esa la pretensión.[26] Lo mismo ocurre con la cantidad silábica: descontando las excepciones de "Clima" y "Silencio" –compuestos, como bien lo registra Pabón Díaz, por una serie ininterrumpida de endecasílabos–, en vano se buscará un poema con un único metro. Y, aunque en la sumatoria de estrofas se marca la preferencia de Aurelio Arturo por las de cuatro versos, muy pocos de los poemas en los que ellas predominan permanecen en efecto fieles a dicha forma estrófica; por lo general, aparecen una o dos estrofas que, conformadas por otro número de versos, quiebran el isomorfismo.[27]

Resulta difícil no pensar que Aurelio Arturo, en los poemas en los que se propuso seguir una convención formal –lo cual, valga decir, no ocurre ni siquiera en la mitad de los casos, pues a la mayoría de poemas los estructura el verso libre–, persiguió al

mismo tiempo dar cabida a la discontinuidad: sumándole versos a una estrofa, alargando la longitud del metro, interrumpiendo la sucesión de la rima. Este desapego –sin radicalidad– frente a la tradición formal se incrementa a lo largo de los años de escritura, más allá de que ya existan señas claras de él en los primeros poemas de juventud y de que, a la inversa, en 1961 aparezca publicado por primera vez "Madrigales", una de las pocas excepciones de continuidad en la forma estrófica.

Una transformación semejante en el devenir de la obra se observa a propósito del tipo de lenguaje lírico, la otra vertiente citada por Lamping. Varios poemas de la primera fase de creación exhiben aún trazas de la tradición oratoria en español: "Ciudad de sueño", "El grito de las antorchas", "En azul lejano", por ejemplo, son poemas donde prolifera el *pathos*. Se cede en un buen número de versos a la atracción por la excitación del hablante, por la exclamación, por los imperativos, por la interjección, por el énfasis: "[...] oh rúas de mi júbilo" ("Ciudad de sueño", v. 11), "Oh babélicos / [...] Traed el hierro en sus diez mil transformaciones" ("El grito de las antorchas", vv. 17, 23), "¡Oh juventud que te quedaste soñando / en el valle de la estrella más sola!" ("En azul lejano", vv. 24-25). Asimismo, motivos de la tradición romántica como la oscuridad, la melancolía, el sueño, la muerte –lo que Friedrich (2006: 30) denomina el "sabor a ceniza" (*Aschengeschmack*)– sobreviven en los también tempranos "Sueño", "Muerte" y "Los mendigos", entre otros.

En cambio, en los poemas que Aurelio Arturo publica a partir de 1963, sobresalen ya rasgos de extracción predominantemente moderna: la *despersonalización* prima desde "Canciones" hasta "Yerba", la *conciencia apocalíptica* se manifiesta en "Canción de hadas", "Sequía" y "Lluvias", *ruinas poscristianas* emergen entre los versos de "Canción del niño que soñaba". De la etapa intermedia se pueden resaltar momentos ocasionales de *hermetismo*: durante largos pasajes de "Morada al sur" no es claro el referente, el montaje de voces en "La ciudad de Almaguer" no está precisamente al servicio de la comprensión inmediata, las elipsis de "Interludio" dan amplio espacio a la interpretación. Más digna de destacar sería incluso la *disonancia* de la que participan varios poemas de *Morada*

al sur, disonancia según la cual el encuentro (con una voz, una entidad femenina, un elemento de la naturaleza) es al mismo tiempo el desencuentro, la experiencia de la distancia. El caso paradigmático es “Remota luz”, donde el hablante lírico cierra el relato de su retorno “de tierras hermosas” (v. 1) con la pregunta: “¿cómo era tu faz, tierra morena?” (v. 14).

A la poesía de Aurelio Arturo también hay que situarla, pues, en la tradición de la lírica moderna europea: en virtud de su impulso fundador, de su permeabilidad histórica, de su novedad expresiva. Eso no significa, ahora bien, que los versos del nariñense sean el prototipo de las revoluciones estéticas que empezaron a sucederse a partir de Baudelaire. Pero sí significa que, a la hora de la contextualización histórico-literaria, la lírica arturiana toma partido por las renovaciones internacionales del siglo XX y no por el clasicismo ni por el romanticismo del siglo XIX colombiano. La diferencia no es irrelevante, pues, como habrá ocasión de ver, no todos los poetas contemporáneos de Aurelio Arturo andaban haciendo lo mismo: Rafael Maya concibió su obra poética y crítica en términos de defensa de lo clásico y el rechazo a lo moderno, y Eduardo Carranza entendió su poesía y el movimiento poético que la secundó como “un regreso a lo clásico español” y “un regreso a la tradición nacional” (Carranza, 1978b [1962]: 195).

La recepción crítica también se ha manifestado profusamente a propósito de la representación del espacio en la poesía de Aurelio Arturo. Los comentarios se concentran sobre todo en la localización e interpretación del referente señalado como “morada al sur”. Torres Duque, por ejemplo, dice que el “Sur” de los poemas es “inocultadamente el sur de Colombia, Nariño, La Unión, pero [es también] esencialmente el mundo, como imagen idílica de la poesía y del hombre vuelto a sus orígenes” (2003: 350). En esta declaración se mencionan los dos límites entre los cuales se mueve el acercamiento crítico: por un lado una morada al sur concreta, localizable incluso como elemento topográfico y sociológico en coordenadas espacio-temporales específicas; por el otro, una morada al sur abstracta, ideal, retirada al ámbito indistinto de lo primigenio.

Según Eduardo Camacho Guizado –para citar a quienes se

acercan a la primera variante–, la morada al sur es la tierra natal (2003 [1963]: 509); para Graciela Maglia, la hacienda y el latifundio feudales (2003: 30); Beatriz Restrepo (2003: 480) y Rafael Gutiérrez Girardot (1982: 524) la entienden como el campo; Fernando Arbeláez (2003 [1964]: 518) y William Ospina (2003 [1989]: 559) como el continente americano. Martha Canfield –ya dentro de quienes se inclinan por el polo opuesto– ve un paisaje sacralizado (2003 [1992]: 577), así como Gustavo Cobo Borda un territorio ancestral (2003 [1974]: 524) y Ramiro Pabón Díaz un espacio edénico (1991: 138). Se trata, evidentemente, de propuestas que no se excluyen entre sí, pues el terruño bien puede funcionar, por medio del recurso a la metáfora, como receptor de valores de un espacio ideal.

En relación con la pregunta sobre qué es la morada al sur, el presente estudio optará por una respuesta emparentada con esa segunda variante: la morada al sur será entendida como un espacio mítico, esto es, como el escenario de una cosmogonía, de la génesis de una totalidad. La novedad de la contribución aquí presentada, sin embargo, no consiste tanto en la formulación de una respuesta más a dicha pregunta cuanto en la amplitud con que aborda el tema de la representación espacial. En efecto, se mostrará que el papel del espacio en la lírica arturiana no se reduce al campo semántico de "la morada al sur", sino que involucra además las referencias telúricas de los poemas de juventud y las señales de espacialidad textual en los últimos poemas, así como, en lo que concierne incluso a los poemas de la fase intermedia misma, se mostrará la variedad, hasta ahora desatendida, en la articulación de experiencias vividas, imaginadas y metafóricas del espacio.

A diferencia de la representación espacial, la cual ha gozado de la atención, aunque parcial, de la recepción crítica, el desempeño del hablante lírico junto con la concepción de subjetividad que le subyace son temas prácticamente inexistentes en los comentarios académicos a la poesía de Aurelio Arturo. El vacío crítico sorprende sobre todo a la luz de las diferencias fácilmente cotejables a este respecto a lo largo de la obra. Aunque a Pabón Díaz habría que atribuirle el mérito de haber registrado las variaciones en el uso de los pronombres, el juicio final según el cual "[e]l principio

organizador de los poemas es el Yo del poeta que aparece manifiestamente en la gran mayoría de ellos [...]" (1991: 179) no contribuye de modo significativo a la comprensión del devenir de la subjetividad tal y como se articula en los versos. En la atención a las modulaciones del hablante lírico, en la pesquisa por el modelo de subjetividad que les corresponde, así como en la aspiración a describir las sucesivas transformaciones como producto de un proceso arquetípico, el presente estudio procurará, en consecuencia, llenar el vacío existente.

Primera parte

"Ésta es la tierra en que hemos sido felices": poemas de juventud (1927-1930)

Introducción

Aunque la mayoría de poemas de juventud no ven dos veces luz editorial en vida de Aurelio Arturo –cuando se publican por primera vez el autor no pasa de los 23 años–, puede decirse que ellos contienen *in nuce* mucho de lo que configurará después la obra posterior, una de las más consagradas de la poesía colombiana del siglo xx. Me refiero, sobre todo, al interés por la percepción del espacio, por los avatares de la subjetividad y por la situación de la palabra poética en relación con el tiempo en el que surge. Cada una de las tres partes del presente libro se organiza en los siguientes cuatro momentos: la exposición de los conceptos de espacio y subjetividad, en primer y en segundo lugar; la contextualización histórica y literaria, como tercero; y, finalmente, el análisis textual de los poemas de Aurelio Arturo.

En esta primera sección, después de una descripción de las categorías de análisis que proponen Marie-Laure Ryan y Katrin Dennerlein para el análisis de la representación literaria del espacio ("El espacio del mundo narrado como categoría de análisis") y luego de catalogar los espacios a los que, de acuerdo con dichas categorías, se hace referencia en los poemas ("El campo, la ciudad, el mar: el espacio exterior"), me ocupo de exponer la terminología en torno a las instancias narrativas de mediación ("Las instancias de mediación") y al modelo de subjetividad que les subyace ("La subjetividad colectiva"). A continuación, trazo el panorama de la modernización en los años veinte (en el apartado con ese mismo título), pues ese contexto hace comprensible el trasfondo de las ideas estéticas y políticas del joven Arturo ("La tierra y el arte americanos"). Un paso por la obra de dos autores representativos de la comprensión del espacio para la década en cuestión, Rafael Maya

y José Eustasio Rivera ("Rafael Maya y el paraje ameno [*locus amoenus*]", "José Eustasio Rivera y la selva"), pondrá a disposición junto con los apartados anteriores las herramientas para el análisis del poema arturiano "Ésta es la tierra" (1929).

El espacio (I)

El espacio del mundo narrado como categoría de análisis

Para analizar la representación del espacio en los primeros poemas de Aurelio Arturo acudiré a una selección de la terminología que proponen dos trabajos narratológicos recientes: el artículo “Space” a cargo de Marie-Laure Ryan (2014) en *The living handbook of narratology* y la monografía *Narratologie des Raumes* de Katrin Dennerlein (2009).

De acuerdo con Marie-Laure Ryan, el “espacio narrativo” (*narrative space*) puede definirse como “el entorno físicamente existente en el que viven y se mueven los caracteres [*the physically existing environment in which characters live and move*]” (2014: párr. 5). Este espacio narrativo se presenta, según Ryan, en diferentes capas: los “marcos espaciales” (*spatial frames*) son los alrededores inmediatos de los sucesos narrativos –una casa, un salón–; el “lugar de ambientación” (*setting*) es el entorno geográfico e histórico-social en el que tiene lugar la acción –un pueblo medieval, una metrópolis contemporánea–; el “espacio argumental” (*story space*) es el espacio marcado por las acciones y los pensamientos de las figuras independientemente de que funcionen o no como escenarios inmediatos de los sucesos –una localidad recordada, un destino turístico con el que se fantasea–; el “mundo narrativo (o argumental)” (*narrative [or story] world*) es el mismo espacio argumental, pero convertido por la imaginación del lector en un todo coherente y unificado –el continuo implícito en el que el lector sitúa, para continuar con el ejemplo, la localidad recordada y el destino turístico futuro–; el “universo narrativo” (*narrative universe*), finalmente, es el mundo espacio-temporal que el texto presenta

como actual, más todos los mundos mentales construidos por los personajes (Ryan, 2014: párrs. 6-10).

Katrin Dennerlein, por su parte, se basa en la representación cotidiana del espacio para definir el "espacio del mundo narrado" (*Raum der erzählten Welt*) como el conjunto de "aquellos objetos que, con una diferenciación entre adentro y afuera, representan un entorno (potencial) de las figuras: algo en lo que las figuras pueden encontrarse y en lo que pueden entrar" (2009: 196).[28] Los sitios o puntos (*Stellen*) dentro de este entorno son "lugares" (*Orte*). El término general que agrupa espacios, lugares y objetos topográficos –objetos localizables en la superficie terrestre– es "circunstancia espacial" (*räumliche Gegebenheit*). Por último, con "espacio de la narración" (*Erzählraum*) y "espacio narrado" (*erzählter Raum*) se designa, respectivamente, la región de acontecimientos en donde tiene o no tiene lugar el "acto narrativo" –*Erzählakt*– (Dennerlein, 2009: 237-240).

En el presente estudio y, de modo particular, en esta primera parte, optaré por el instrumentario sistematizado por Dennerlein (2009), cuya definición del "espacio del mundo narrado" resulta a mi juicio más precisa que la definición de "espacio narrativo" de Ryan (2014). Objeto de atención será, entonces, *todo aquello que funcione como entorno potencial de las figuras, que tenga un adentro y un afuera y que se estructure como contenedor*. Sin embargo, cuando el objeto así lo requiera y dado que las terminologías de Dennerlein y de Ryan son más complementarias que antitéticas, acudiré también a los términos de esta última. Por ejemplo, las tres primeras modalidades del "espacio narrativo" de Ryan –*spatial frames, setting* y *story space*– bien pueden asumirse como aspectos del "espacio del mundo narrado" de Dennerlein.

En el caso de ambas propuestas categoriales se trata de una terminología útil para identificar el espacio que denotativamente se marca en el texto. Sobre la base de dicha identificación, atenderé al modo como el espacio del mundo narrado se semantiza y qué tipología se desprende de los diferentes sentidos con que se lo dota. Para otro tipo de relaciones espaciales, como es el caso de aquellas en las que no prima la representación cotidiana del espacio –los espacios vivido, imaginado y metafórico de la segunda parte; la

forma espacial del texto en la tercera parte– acudiré en su momento a las categorías correspondientes.

El campo, la ciudad, el mar: el espacio exterior

El espacio del mundo narrado en los primeros poemas de Aurelio Arturo es en su mayor parte un espacio *rural*. El hablante lírico de “Balada de Juan de la Cruz” (1927), el primer poema que publica el autor y que abre un breve ciclo de baladas, nombra en medio del relato de su campaña revolucionaria la “tierra” (v. 7), el “campo” (v. 13), el “pueblo” (vv. 14, 25) y la “plaza” (v. 26). “Balada del combate” (1928) y “Balada de la Guerra Civil” (1928), poemas que también tematizan la excursión bélica, se refieren por su parte a “valles” (v. 6), “pueblo” (v. 4) y “comarca” (v. 17) en un caso; a “tierra” (v. 2) y a “aldeas” (v. 21), en otro. En el retrato de su existencia campesina, el protagonista de “Lorenzo Jiménez” (1928) repite algunos de estos sememas y añade el de “claros” (v. 19) y el de “bosque” (v. 24). A “arboleda” (v. 2), “floresta” (v. 6) y “pradera” (v. 12) se hace referencia en “La vieja balada del nocturno caballero” (1928); mientras que por la “vereda” (v. 1) y por el “pueblo lontano” (v. 15) pasa, en fin, el héroe de “Baladeta de Max Caparroja” (1928).

Junto a estas abundantes referencias al espacio rural, los poemas de juventud también traen a cuento, bien que en menor medida, la *ciudad* y el *mar*. Sobre la ciudad hay tres ejemplos: “El grito de las antorchas” (1928), un himno a los “hombres nuevos” (v. 5) del socialismo leninista en trance de construir “ciudades futuras” (v. 3) –ciudades “sin cúpulas” (v. 16)–; “Ciudad de sueño”, donde en cambio se narra, en una suerte de visión apocalíptica, cómo una ciudad y sus cúpulas se desploman, y “Entre la multitud” (~1928-1936), poema en el que el hablante lírico, críticamente, menciona los “niños gimiendo” y los “vocablos horribles” (vv. 17, 18) como impedimentos para cantar la ciudad que habita.

El mar como tal, pero también los lugares que pertenecen a su contexto, hacen presencia en otros tres poemas: “La vela” (1928), “La isla de piel rosada” (1928) y “Compañeros” (1930). Las cuatro

redondillas que componen "La vela", cuyo tema es la zarpa de un velero y la imagen que deja la despedida de los tripulantes, mencionan el "barco" (v. 1), el "mar sin caminos" (v. 4) y la "playa" (v. 10). En la narración de la nostalgia por la última visita a una isla y de la solitaria supervivencia a una travesía marítima accidentada, el hablante lírico de "La isla de piel rosada" habla de "puerto" (v. 1), "bajel" (v. 8) y "bahía" (v. 9). Dentro del relato de un naufragio en "Compañeros", finalmente, se lee "piélago" (v. 2), "mar azul" (v. 3) y "velero" (v. 15).

A diferencia de lo que ocurre con el espacio rural, cuya función dentro del texto se limita por lo general a figurar como entorno de los sucesos[29] –la partida heroica de Juan de la Cruz, el trabajo y el canto de Lorenzo Jiménez, la rapiña de Max Caparroja–, la ciudad figura como el objeto mismo de los sucesos narrados: su aparición, su desaparición y su condición de narrable determinan en cada caso la secuencia tematizada. El espacio marítimo ocupa la posición intermedia de estos dos extremos. A veces el mar funge como simple ambientación geográfica de lo que se cuenta, otras veces, en cambio, tanto el mar como los lugares de su entorno atraen hacia sí la atención.

Más allá, sin embargo, de esta diferencia, a los tres tipos de espacio los agrupa la característica común según la cual todos son espacios predominantemente *exteriores*. Lugares interiores o cerrados del tipo, por ejemplo, de una casa, una habitación, un rincón o un armario son más bien inexistentes en los poemas. Las ocasionales menciones, de hecho, tienden a situar estos lugares en relación con el espacio exterior que los abarca: del "bar costanero" interesa sobre todo su cercanía al mar ("Compañeros", v. 30); del cuarto de dormir, la ventana como acceso al paisaje nocturno (cf. "La voz del pequeño" [1928]) o el sueño como "puerto" en las "aguas de la noche" ("Sueño" [1929], vv. 4, 10).

Antes de explorar la manera en que este espacio exterior se semantiza, conviene atender a las características del hablante lírico que se relaciona con él.

La subjetividad (I)

Las instancias de mediación

A propósito del modo como se transmite en el nivel del discurso narrativo (*discours*) lo que sucede en la narración, Peter Hühn y Jörg Schönert distinguen entre "modos de mediación" (*Vermittlungsmodi*) e "instancias de mediación" (*Vermittlungsinstanzen*). Modos de mediación se dejan describir de la mano de dos aspectos: la verbalización misma de la mediación, esto es, la "voz" (*Stimme*), y la disposición específica (perceptiva, psíquica, cognitiva e ideológica) con la que se media, esto es, la "focalización" (*Fokalisierung*) (Hühn & Schönert, 2007: 11).

Las instancias de mediación, de acuerdo con el modelo de comunicación literaria (Schlickers, 1994), se organizan por su parte en varios niveles (Hühn & Schönert, 2007: 11): "autor empírico o productor del texto" (*empirischer Autor / Textproduzent*); "autor abstracto o sujeto de la composición" (*abstrakter Autor / Kompositionssubjekt*); "hablante o narrador" (*Sprecher / Erzähler*) y "protagonista o figura" (*Protagonist / Figur*). El autor empírico se define como "el creador intelectual de un texto que está escrito con propósitos comunicativos [*the intellectual creator of a text written for communicative purposes*]" (Schönert, 2011: párr. 1). Se trata de una instancia extratextual que desde el punto de vista del análisis funciona como la entidad aglutinante de todo aquello que compone la *œuvre* y como el repositorio de eventuales contextos cognitivos procedentes de la cultura y de la biografía. El autor abstracto es, en cambio, el constructo textual responsable del "sistema implícito de sentido, normas y valores presente en la organización formal, estilística, retórica y tópica del texto" (Hühn & Schönert, 2007:

12)[30] y desde cuyo nivel se pone en perspectiva la actividad del hablante. El hablante, a su turno, es quien detenta la voz o quien, dado el caso, la cede a las figuras. El yo lírico, finalmente, puede considerarse como una de las modalidades del narrador.[31]

En lo que sigue consideraré también el tipo de *subjetividad* que se expresa en los poemas cuando se toman en el conjunto de cada una de las tres fases de creación. Entiendo esta subjetividad como el autor abstracto típico para el grupo de poemas incluido en cada parte del presente libro. Dado que el autor abstracto –o implícito (*implied*), como lo denomina Schmid (2013: párr. 19)– "no tiene voz propia, no tiene texto [*has no voice of its own, no text*]", sino que su "palabra es el texto entero con todos sus niveles [*word is the entire text with all its levels*]", cuando yo hable de subjetividad tendré en mente entonces el texto completo de la obra para una época específica (juventud, madurez, vejez). Tendré en mente asimismo que, a causa de dicha textualidad, esto es, a causa de la articulación en un lenguaje y unas convenciones intersubjetivamente accesibles, la *experiencia subjetiva* que le corresponde no ha de confundirse con la simple vivencia privada. Hühn la define de la siguiente manera: "El concepto de experiencia subjetiva [...] no ha de entenderse en el sentido de la simple vivencia privada de un individuo singular. Ella se manifiesta más bien como una posibilidad general de la experiencia humana bajo condiciones específicas, históricas y culturales" (Hühn, 1995: 11).[32]

La subjetividad colectiva

Por la separación en estrofas rimadas y la interposición de estribillos, las baladas de Aurelio Arturo remiten a elementos de las canciones medievales francesas, provenzales e italianas –*ballade*, *balade*, *ballata*– (cf. Laufhütte, 1992: 73); por su temática, dichas baladas se sitúan también en la tradición de la *Ballade* alemana y la *ballad* anglosajona, a las cuales se las describe como "composición narrativa en verso, de carácter lírico-épico y generalmente de contenido histórico o legendario" (Hess, Siebenmann & Stegmann, 2003: 22).[33] La tradición equivalente en español, la del romance,

con su fondo “heroico y caballeresco” y su tendencia a representar “la vida histórica nacional” (Menéndez Pidal, 1973: 377), constituye asimismo una fuente plausible de las primeras incursiones líricas de Aurelio Arturo.

En efecto, el héroe de “Balada de Juan de la Cruz” ha sido identificado con Juan de la Cruz Varela (1902-1984),[34] a la sazón un joven líder campesino de la región del Sumapaz, al sur de Bogotá, que comenzaba a organizar a finales de la década del veinte grupos de labriegos en torno a la reivindicación del derecho a la tierra (Romero y Varela, 2007: 271). Lorenzo Jiménez, el narrador del poema homónimo que está dispuesto a encarar en el campo nocturno presencias alevosas, podría ser el nombre de un colono cuyo solitario asentamiento cerca del río Calima en 1895 contribuyó a poblar la zona que años después se convertiría en el municipio vallecaucano del Darién, ubicado en el suroccidente del país, esto es, en la región natal del autor. Del protagonista de “Balada de Max Caparroja”, quien con honderos y arcabuceros incursiona en una vereda para raptar a una mujer, no hay señas de existencia extratextual, pero sí vuelve a aparecer en un poema posterior vinculado de manera expresa a un contexto de violencia rural: la noche de Max Caparroja –dirá un yo lírico en el elogio a la noche urbana– es aquella en la que “un viento malo sopla entre las granjas / entre ráfagas de palomas moradas” (“Amo la noche” [1964], vv. 11-12).

Tanto “Balada del combate” como “Balada de la Guerra Civil” prescinden de narradores o figuras con nombre propio; en la primera el hablante asume la vocería desde la pertenencia a un colectivo –“Alguna vez fuimos al combate” (v. 5), reza el estribillo–, en la segunda un narrador heterodiegético habla de cómo “mozos” (v. 2), “guerreros” (v. 29), “hombres” (v. 20) se matan en la comarca. “Vieja balada del nocturno caballero”, finalmente, continúa la línea de figuras campesinas solitarias al modo de la retratada en “Lorenzo Jiménez”.

Los narradores y las figuras que intervienen en estas baladas, de acuerdo con la tendencia del subgénero, hacen parte de un mundo narrado cuyas situaciones tienen que ver más con el juego externo de relaciones sociohistóricas que con circunstancias relativas al

individuo y a su mundo psíquico interior. Mientras que unas veces, como en el caso de Juan de la Cruz, estos sucesos de corte sociohistórico disponen de un referente concreto en el mundo fáctico, en otras ocasiones la correspondencia queda sin establecer. Dicha indeterminación en un poema como "Balada de la Guerra Civil" lleva a decir a Rafael Humberto Moreno-Durán, uno de los pocos críticos que en cierta medida se ocupa de los poemas de juventud arturianos, que "La guerra [...] es aquí un elemento abstracto, de valor genérico" (2003b: 445), cuya presencia en el poema estaría en función del "clamor contra el enfrentamiento fratricida, inherente a nuestra condición, por encima de causas y partidos" (444). Sin embargo, más allá de si efectivamente el poema se deja leer como clamor antibélico –lo cual no queda muy claro ante versos que hablan de cómo "sobrecoge la grandiosidad / de los pelotones de nubes grises que chocan a ras de tierra" (vv. 48-49)–, poemas de la misma época que no pertenecen al ciclo de las baladas activan el marco contextual de la Revolución rusa así como el de sus ecos sociales en los conflictos locales de los años veinte y, por tanto, tornan cuestionable la idea de una mención "abstracta" y "genérica" –esto es: ahistórica– de la guerra. "El grito de las antorchas" (1928), por ejemplo, es un himno que usa la palabra "Lenin" (v. 31) como símbolo de entendimiento universal y que celebra a los "Hombres nuevos surgidos del yunque" (v. 5), a la "turba regida por un sistema planetario de ideas" (v. 9) y encargada de fundar ciudades "sin cúpulas" (v. 16) más allá de las diferencias de raza y de lengua. En la misma línea celebratoria del hombre nuevo se encuentra "Canto a los constructores de caminos" (1929), una oda que –en pleno lustro de huelgas de trabajadores del ferrocarril– encomia a quienes le hacen caminos a la tierra y encarnan así la transformación física y política: "Yo os canto selva humana que avanza, / vanguardia de la generación de robles" (vv. 7-8).

"Generación de robles", "selva humana", "constructores de caminos", "turba", "hombres nuevos" son sememas que delatan el protagonismo de un sujeto colectivo. Esto tiene lugar en relación no solo con las figuras del mundo narrado, sino también con el narrador mismo, quien en algunas ocasiones ejerce la narración

desde la pertenencia a un nosotros (cf. “El grito de las antorchas”, “Canto a los constructores de caminos”, “Balada del combate”, “Sueño”, “Ésta es la tierra”). Incluso las figuras individuales de ciertas baladas se integran al relieve de lo colectivo al conformar, desde el punto de vista de la subjetividad que estructura el conjunto de poemas de juventud, una multiplicidad de mediaciones. Y, aunque el hablante individual en la forma del narrador autodiegético también está presente (cf. “Entre la multitud”, “Noche oscura”, “La isla de piel rosada”, “Poemas del silencio [I]”, “El alba”), su presencia es apenas una parte del abanico amplio de modalidades que abarca al ya mencionado narrador plural, pero también al narrador heterodiegético (cf. “La vela”, “Balada de la Guerra Civil”, “Mendigos”, “Muertos”) y al dialogante (cf. “La voz del pequeño”).

De acuerdo con lo anterior, esto es, de acuerdo con el hecho de que las instancias de mediación tienden a autocomprenderse en términos de la pertenencia a un grupo, cabe decir que la subjetividad que se expresa en esta serie de poemas es una *subjetividad colectiva*. Peter Zima (2000), en su apropiación de la terminología de Greimas, la denominaría un *actante supraindividual*, es decir, un sujeto colectivo que funge como actor sociohistórico y que se diferencia del sujeto individual (verbigracia, el héroe) y de los sujetos infraindividuales (por ejemplo, el ello y el superego freudianos) con los que sin embargo interactúa (2000: 9-13). La clase, el partido, la familia son ejemplos de tales entidades supraindividuales. La subjetividad colectiva de los primeros poemas arturianos no tiene perfiles institucionales, pero sí se define de acuerdo con ciertas posturas ideológicas y estéticas. En los siguientes apartados expongo cuáles son tales posturas y el tipo de relación que sostienen con el *espacio exterior* representado en los poemas.

El contexto histórico-literario (I): modernización, americanismo

La modernización en los años veinte

A propósito de la segunda mitad de la década del veinte, el sociólogo colombiano Darío Mesa dice que "Nunca ha tenido el país un desarrollo moderno más rápido que el experimentado de 1925 a 1929" (Mesa, 1957: 22, citado por Jaramillo Vélez, 1994: 52). La principal causa del cambio es el abundante ingreso de capital a las arcas del Estado colombiano –por concepto de la exportación de café, la indemnización estadounidense por la pérdida de Panamá y el acceso a crédito extranjero–, así como la correspondiente inversión en infraestructura, sobre todo en carreteras y ferrocarriles.

Dicho "desarrollo moderno", dicha *modernización*, es identificable en los siguientes elementos que enumera Hubert Pöppel en su investigación sobre la poesía de los años veinte en Colombia:

> industrialización, formación de un proletariado, economía de exportación, urbanización, racionalización del Estado y del aparato financiero bajo Ospina,[35] así como el papel modificado de la Iglesia en lo relacionado con la ocupación de los cargos oficiales más importantes (2000: 23).

Sin embargo, al mismo tiempo Colombia sigue siendo un país profundamente premoderno, donde, por ejemplo, la Iglesia tiene el control de la educación pública, solo entre el veinte y el treinta por ciento de los colombianos sabe leer y escribir y las tres cuartas partes de la población residen en el campo. A esta mezcla de

transformaciones sociales y supervivencia de viejas instituciones y tradiciones la denomina Hubert Pöppel (2000: 20) “modernización parcial”.

Con la década del veinte se asiste al nacimiento de la clase obrera propiamente dicha, así como al auge de las ideas socialistas en Colombia (cf. Urrutia, 1982: 182). Más consolidación que nacimiento, el proceso es consecuencia de la modernización parcial. El sindicalismo petrolero y bananero, así como el del sector del transporte, se perfila como el más activo y el de mayor resonancia política. En 1918 hay una huelga de los trabajadores portuarios de Santa Marta, Cartagena y Barranquilla; y un año después tiene lugar otra protesta por parte de los trabajadores ferroviarios de Cundinamarca (Melo, 1991a: 88). La táctica se repite a lo largo de la década. Tres de las más célebres huelgas son las que ocurren durante 1924 y 1927 en Barrancabermeja contra la Tropical Oil Co. y durante 1928 en Ciénaga contra la United Fruit Co., conocida, por su desenlace, como la Masacre de las Bananeras. Junto con el rasgo antiimperialista, interesa destacar el papel representativo de los sindicatos del ferrocarril y el entorno modernizador que acaparaba su mano de obra: “la expansión ferrocarrilera fue ciertamente excepcional: entre 1922 y 1934 se duplicaron los kilómetros en uso de la red ferroviaria [...]” (Bejarano, 1982: 37). Es la época, además, en que se fundan los partidos inspirados en el socialismo –Partido Socialista en 1919, Confederación Nacional Obrera en 1926 (Melo, 1991a: 97)– y en que el adjetivo “bolchevique”, ora como anatema, ora como enaltecimiento, aumenta su frecuencia de aparición, incluso en los decretos (cf. Tirado Mejía, 1991: 137). Recién había tenido lugar la Revolución rusa, poco después, en 1924, ocurría la muerte de Lenin y las obras de pensadores marxistas empezaban a poblar el vecindario americano.

La simpatía de Aurelio Arturo por la modernización y por el auge de las ideas socialistas se manifiesta respectivamente en los poemas “Canto a los constructores de caminos” y “El grito de las antorchas”. A propósito del primero cabe recordar que, por la época, “en todas partes se publicaban poemas dedicados a las carreteras, a los trenes y al progreso” (Pöppel, 1994: 19);[36] “El grito de las antorchas”, según se dijo más arriba, es por su parte un

himno de clara inspiración leninista. A partir de estos dos poemas gana un primer perfil la subjetividad colectiva estructurante de la mediación como una *subjetividad afín al cambio político y al progreso material*.

Al respecto conviene mencionar dos detalles. Si bien de la obra lírica desaparecen en lo sucesivo tanto el entusiasmo socialista como el saludo a la modernización, un breve artículo de 1952 testimonia la pervivencia de la simpatía arturiana por la modernización en general y sobre todo por la del campo. Este *primer detalle* no es irrelevante a la luz del éxito de la hipótesis idílica en la recepción de la obra de Aurelio Arturo. El artículo se titula "Del arado al tractor" (2003 [1952]: 249-251)[37] y expone sintéticamente la evolución de la agricultura en Occidente. El autor describe el paso del arado primitivo al arado por medio de animales y llama la atención sobre la revolución que significó a comienzos del siglo XIX la introducción de máquinas para poner a producir el campo, revolución que, se lamenta, no ha alcanzado plenamente las prácticas económicas del país. Los párrafos finales traslucen la actitud afirmativa ante la tecnificación de la agricultura:

> Pero desgraciadamente, este progreso maravilloso, que en pocos años superó al alcanzado en los cinco mil años anteriores, no cuenta sino para unos pocos países afortunados; fuera de éstos, el paisaje sigue tranquilo e improductivo y el hombre se inclina penosamente sobre el arado egipcio, o sigue la pesada marcha de la yunta de bueyes, símbolo de la pesadez y lentitud de la faena.
> Pero, naturalmente, debemos alimentar la esperanza de que este estado de cosas no durará por siglos. La esperanza que en ello pongamos no se basa en el vacío, puesto que sabemos que los instrumentos de transformación han sido ya ideados y están activos en países más afortunados que el nuestro. Y además, que ya han hecho su aparición en el paisaje colombiano, aunque de manera aislada, y no en la extensión cuantitativa que sería de desearse (Arturo, 1952: 17).

El *segundo detalle* concierne al poema "Canto a los constructores de caminos". Se trata del único poema de juventud arturiano que todavía en 1951 sigue siendo publicado con consentimiento del

autor. La razón de la larga vigencia radica probablemente en que en el poema se nombra un espacio que a la postre se reveló para el poeta y para su poesía menos efímero que el de la ciudad futura de la utopía. En efecto, junto con el camino construido aparece aquello contra lo cual él mismo constituye una victoria provisional: "Os canto librando la batalla contra la *tierra oscura*, / que a todos devorará con ansia [...]" (vv. 12-13, énfasis mío). Se trata de la tierra en calidad de recinto simbólico de la muerte, espacio donde los muertos reposan. Entendida como destino de todo mortal es en realidad solo uno de los aspectos del arquetipo de la madre tierra, el cual envuelve no solo el final, sino también el comienzo de la vida y los incluye a ambos en un ciclo más amplio y totalizante de regeneración incansable (cf. Eliade, 1970: 225). Pero esta condición arquetípica estará sobre todo presente en los poemas de la segunda fase creativa. Por ahora interesa notar que la *tierra* es el modo en que el narrador designa el espacio donde se trazan las huellas de la modernización, esto es, los caminos. La tierra es aquello que tiene ante sí la subjetividad modernizadora.

Ahora bien, la tierra en su connotación de devoradora de hombres resulta tanto más llamativa por cuanto que la tematización se produce en el contexto de una retórica tributaria del progreso, a partir de la cual parecería más fácil la celebración unívoca de las acciones heroicas, victoriosas por sobre la naturaleza y la historia, que el recuerdo de la provisionalidad de los héroes y de sus heroísmos. ¿De dónde, entonces, el coto a los amagos entusiastas de modernolatría? En los poemas de juventud la tierra no es solo el espacio que la subjetividad procura transformar con su acción real ("Espacio –reza una definición en los estudios culturales– es aquella extensión fuera de nosotros a través de la cual moverse a sí mismo o mover algo más significa 'esfuerzo y trabajo'"; Böhme, 2005: XVI),[38] la tierra es al mismo tiempo el objeto de una fascinación estética y de su respectivo credo poetológico, como se explica a continuación.

La tierra y el arte americanos

Con el auge de las vanguardias artísticas europeas durante la

década del veinte se les plantea a los autores latinoamericanos la cuestión de la identidad cultural y de la relación con la propia tradición y el paisaje circundante. Se discute entonces intensamente sobre los opuestos nacionalismo y cosmopolitismo (cf. Schwartz, 2002: 531-ss). En el ensayo "El tamaño de mi esperanza" de 1926, por ejemplo, Borges dice que "Buenos Aires, más que una ciudá [sic], es un país y hay que encontrarle la poesía y la música, y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen" (2002 [1926]: 655); "Dejaremos de ser afrancesados, dejaremos de ser aportuguesados, germanizados, cualquier cosa, para abrasileñarnos. Yo tengo el orgullo de decir que soy un brasileño abrasileñado" proclamaba un año antes Mário de Andrade (2002 [1925]: 547). Es también la época de lo que José Miguel Oviedo denomina "el gran regionalismo americano", esto es, aquella literatura a la que pertenecen *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes y, entre otras novelas, *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos. Se trata de "una literatura –dice Oviedo– que tiene el sabor propio y el perfil peculiar de la región o cultura de la cual surge y a la cual interpreta: la selva, la pampa, el llano, el Ande, etcétera. Su conflicto básico es el del hombre en pugna con un medio físico indómito y fascinante [...]" (2001: 226).

A tono con este ambiente, Aurelio Arturo concede en 1929 una entrevista para la sección "El ideario de la nueva generación" del *Suplemento Literario Ilustrado* de *El Espectador*. Como su nombre lo indica, la sección recogía las opiniones que las jóvenes figuras del panorama intelectual colombiano tenían sobre temas de actualidad cultural y política. Aurelio Arturo ofrece una opinión sobre las vanguardias europeas y fija a continuación su posición en el debate sobre las identidades nacionales y artísticas, por aquel entonces, como se dijo, en otro de sus cíclicos auges:

> Las nuevas generaciones europeas que fueron a la guerra sin conocer la vida, trajeron de las trincheras un estremecimiento cuasi enfermizo, un sentido y una concepción épicos de la vida que palpita en el arte de la época. Cada escuela tenía algo de barricada, de trinchera lírica, a cuyo nutrido tiroteo huyeron en desbandada las momias venerables cuyo numen se

> agitara bajo los cielos de paz. El surrealismo alemán, el cubismo francés, el futurismo italiano, el creacionismo de Vicente Huidobro... aquello fue la multiplicación de los panes. Este fenómeno, si es que fenómeno puede llamarse antes que producto lógico de una penosa experiencia, nos ha hecho presente la existencia de un espíritu americano, de un principio de conciencia continental, casi imperceptible todavía, pero suficiente para hacernos meditar antes de lanzarnos casi automáticamente a la imitación de los productos literarios de ultramar [...]. Concluyo, pues, creyendo en la posibilidad y florecimiento de un arte genuinamente americano sustentado en la tierra [...]. Somos tropicales y nuestra heredad es la faja donde la naturaleza se muestra más lujosa y espléndida, agobiada de savias y símbolos, calcinada por soles restallantes, ampollada de montañas aspérrimas [...]. Debemos, pues, reivindicar nuestro título de tropicales y deslindarlo del concepto de verbalismo que se le ha asimilado (González, 1929, citado por Cabarcas, 2003d: 80-81).

Como contrapeso a la imitación irreflexiva de la literatura europea, Aurelio Arturo trae a cuento el conocido tema del trópico como naturaleza exuberante. Versiones del motivo se encontrarán después, por ejemplo, en el escritor colombiano Eduardo Caballero Calderón (1910-1993) cuando en un ensayo sobre la predominancia de la naturaleza americana por sobre la historia hable de cómo el europeo no encuentra en América un paisaje avasallado sino "un paisaje abrumador que ha devorado al hombre" (1943: 189-190); o cuando Alejo Carpentier (1904-1980) diga en la fundamentación de su idea del barroco latinoamericano que el "nuevo mundo" es barroco, entre otras razones, "por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos" (2003 [1975]: 84).

Aurelio Arturo acude en su declaración a un énfasis retórico ajeno a su lírica: en sus poemas el sol no restalla ni calcina sino que "bendice" ("Ésta es la tierra", v. 50), mientras que a las montañas, antes que como a ampollas aspérrimas, se las ve serenamente "azules" ("Canciones", v. 9), "embellecidas de distancia" ("Paisaje",

v. 19). Pero justamente contra el peligro de la retórica tropicalista advierte el joven poeta cuando cierra la misma declaración con el llamado no solo a reivindicar el "título de tropicales", sino también a "deslindarlo del concepto de verbalismo que se le ha asimilado".

Este verbalismo, en el sentido de verbosidad y pompa, se había asociado a la poesía tropical a través de los poemas posmodernistas del escritor peruano José Santos Chocano (1875-1934), uno de los autores extranjeros más difundidos en las revistas colombianas de los veinte (Pöppel, 1995: 95). Su exuberancia es denunciada por José Carlos Mariátegui como falso americanismo y signo de pertenencia a la literatura colonial; atribuir autoctonía en virtud de la exuberancia, dice Mariátegui, obedece a una lógica "falsa" que desconoce el hecho de que la grandilocuencia le viene a Chocano de la literatura española y no del arte indio, el cual es "fundamentalmente sobrio" (2007 [1928]: 225-226).

Recién Pedro Henríquez Ureña había tratado la cuestión de "la expresión americana" en la conferencia "El descontento y la promesa" (1926) y en el artículo "Caminos de nuestra historia literaria" (1925). La auténtica expresión americana es en realidad una inquietud que alimenta el descontento de cada generación respecto de la anterior desde el momento en que el continente comienza a buscar su independencia, dice Henríquez Ureña. El americanismo ha ensayado varias fórmulas: la descripción de la naturaleza, la vuelta al indio, el reconocimiento del criollo, el novomundismo. La clave, sin embargo, una vez despejada la nociva ilusión del aislamiento, es "el ansia de perfección": "no hay secreto de la expresión sino uno: trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir; afinar, definir con ansia de perfección" (Henríquez Ureña, 1978a [1926]: 43). Y quien procure de esa manera la expresión propia difícilmente suscribirá la exuberancia –en la acepción de ignorancia, fecundidad, verbosidad o énfasis (cf. Henríquez Ureña, 1978b [1925]: 49-50)– como categoría clasificatoria de lo americano.

Cuando Aurelio Arturo aboga por un arte americano sustentado en la tierra y al mismo tiempo deslindado del verbalismo se sitúa entonces en esta línea crítica esbozada por Henríquez Ureña y

Mariátegui. Adopta una militancia americanista en sintonía con “el ansia de perfección”. De ahí que su comprensión de la vanguardia europea pase también por el problema de la expresión. En la entrevista citada, en efecto, anota: “La revolución de los poetas vanguardistas no se limitó a burlarse de la tradición, de la retórica y de la gramática, burla que es justificable en muchas ocasiones, sino que persiguió en primer término la perfección del fondo y de la técnica” (González, 1929, citado por Cabarcas, 2003d: 80).

A modo de síntesis cabe decir que la tierra que la subjetividad lírica considera objeto de la acción modernizadora es también, pues, la tierra en cuanto objeto de la elaboración artística. En el presente estudio se denomina *espacio telúrico* al espacio exterior entendido a partir de la doble referencia modernizadora y americanista. El adjetivo designa etimológicamente la tierra según la raíz latina *tellus* y, si bien evoca con justeza cierta afinidad del programa estético del joven Aurelio Arturo con la militancia de las corrientes americanistas contemporáneas, no pretende situarlo dentro del telurismo propiamente dicho.[39] En la medida en que dicho programa estético está proclamado más como un derrotero colectivo que como una búsqueda individual, la subjetividad lírica adquiere un contorno aún más definido por la pertenencia a un grupo. El colectivo impulsor de la modernización socialista del país es además el colectivo que aboga por un arte sustentado en la tierra.

Ahora bien, ¿cómo se sitúa la poesía de Aurelio Arturo respecto de otras manifestaciones locales del interés literario por la tierra? Para responder este interrogante, es necesario observar primero la concepción del espacio en Rafael Maya y José Eustasio Rivera, dos autores representativos de la época.

Rafael Maya y el paraje ameno (*locus amoenus*)

El poeta colombiano más difundido en las revistas de circulación nacional durante los años veinte es Rafael Maya (1897-1980). La dedicatoria del primer poema publicado por Aurelio Arturo en 1927, un comentario crítico de Rafael Maya en 1932 y su presencia

en el jurado que le entregó a Arturo el Premio Nacional de Poesía en 1963 testimonian el vínculo editorial entre ambos autores. Maya publica en 1925 su primer libro, *Mi vida en sombra*, del cual el mismo autor dirá más tarde que "puede entenderse como una liturgia de la tierra" (1972: 8). Liturgia de la tierra quiere decir, para su caso, la celebración devota, y en el recurso a las formas clásicas de versificación, rigurosamente formal, del paisaje rural que conoció en la infancia payanesa.

Este paisaje guarda, según Maya, "afinidades entrañables" con el paisaje virgiliano. De ahí que en los poemas de *Mi vida en sombra* acuda una y otra vez al tópico virgiliano del "paraje ameno" (*locus amoenus*). Según informa Ernst Robert Curtius, el paraje ameno constituye, junto con la selva mixta, el paisaje ideal que Homero, Teócrito y Virgilio legan a la posteridad literaria (1993 [1954]: 200). En los dos últimos el paraje ameno es el escenario de la poesía bucólica: "[...] un fragmento de naturaleza bello y sombreado. Su composición básica consiste en un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo. A ellos pueden añadirse canto de aves y flores. La versión más detallada incorpora además el soplo de viento" (Curtius, 1993 [1954]: 202).[40] El Virgilio de las *Bucólicas* (40 a. C.) prosigue en realidad la tradición helenística del *idilio campestre*, el cual, en su acepción originaria, designa un subgénero épico-lírico cultivado por Teócrito (siglo III a. C.) en el que se tematiza la vida en armonía del hombre con la naturaleza mediante la figura del pastor y un paisaje idealizado.

Rafael Maya se sitúa conscientemente en esta tradición e incluye por doquier en los versos de *Mi vida en sombra* "campos labrados" y "floridos" (1972: 59, 48; "Vida nueva", "Tú"), huertos amenos (21, 57; "Salutación", "Odisea") y jardines (18; "Volvamos al jardín"). Cuando, en cambio, se trata de cantar la naturaleza intocada, el elemento correspondiente se nombra a partir de sus cualidades bienhechoras. "La voz del agua" es un excelente ejemplo de cómo un elemento natural está retratado en la faceta que garantiza su coexistencia pacífica con el hombre (1972: 16):

> Yo soy el agua azul de la montaña,
> nací en un hueco del breñal salvaje

y no llevo ni espumas de coraje
ni al caminante mi cristal engaña.

No me desbordo con rugiente saña
ni a vastos mares enderezo el viaje;
sólo copio los tonos del paisaje
y sólo huertos mi corriente baña.

Y humilde y en silencio, mi destino
es ser buena y cordial; ser agua pura
a través de la hierba del camino.
[...]

La ciudad, sobre el trasfondo del interés en el idilio campestre, funciona como el opuesto ruidoso, donde la tristeza y el desengaño, a diferencia de lo que ocurre en el "campo fiel", espantan cualquier pasión amorosa (Maya, 1972: 38; "Agreste"); le cabe, si acaso, un lugar en el espectáculo visual de una pampa lejana rodeada de sierras (1972: 24; "Clara y lenta") o, con más distancia aún, en la memoria de un antiguo habitante con nostalgia de "herbosas calles henchidas de fragancia / colonial" (27; "Ciudad lejana"), pero es sobre todo el espacio del que conviene retirarse si lo que se busca es la "paz dichosa" (68; "La escondida senda").

Este *espacio idílico* se perfilará en Maya cada vez más claramente como una crítica de la modernidad en cuanto que modernización industrial y política, y en cuanto que fractura de un orden clásico y de su respectiva unidad entre principios morales, estéticos y metafísicos. En un elogio de la poesía romántica de la Colombia decimonónica –"momento en que el genio colombiano se identifica con la historia nacional y con el paisaje nativo"–, Maya se lamenta de que "los progresos de industrialismo, la influencia de corrientes políticas y sociales" suelan traer "conceptos materialistas del hombre y de la cultura" y propaguen un "despiadado naturalismo" (1954: 280).

Uno de los poemas que mejor ejemplifica esta reacción conservadora se titula "Rosa mecánica" (1972: 201-216), incluido en el libro *Después del silencio* (1938). En él, el autor relata la desaparición de un mundo en el que personificaciones de la mecanización moderna –"Rosa Mecánica", "Vara de Acero", "Los

Ruidos"– se autoelogian ante los representantes del mundo orgánico y perecedero. Después del estruendo apocalíptico, solo tienen voz "Tallo de Hierba" y "Escarabajo Azul": "Artefactos y mecánicas / ¡todo acabó! / pero se sigue escuchando / mi rumor", dice, en tono triunfalista, este último (1972: 216).

Esta crítica a la modernización supuso a su turno la descalificación de la modernidad poética. Todavía en la década del cuarenta Maya denuncia la irrupción del versolibrismo como síntoma del desorden del "espíritu humano". Versos "bien medidos" solo serán posibles, vaticina, "cuando el espíritu humano retorne al orden [...]. La ortodoxia métrica significará la aceptación, por una vez más, de los fundamentos clásicos del espíritu y de las bases de justicia, libertad, orden y jerarquía en que han descansado siempre las sociedades" (citado por Jiménez, 1989: 22).

En la mención del "orden" y la "jerarquía", Maya no oculta lo que Gutiérrez Girardot denomina "su fidelidad al mundo señorial" (1982: 508). Esta fidelidad, así como los poemas, las formulaciones poetológicas y la orientación política de Maya distan considerablemente de lo que ocupaba a Aurelio Arturo a finales de los años veinte. Un espacio transformado por el progreso, convertido, por ejemplo, en una "ciudad futura", en modo alguno linda con el oasis bucólico de Maya. La sociedad señorial –la que le da al señor "una ventana" por donde mira "siempre la faena lejana" (1972: 69; "La senda escondida")– es por su parte la antítesis de la ciudad sin cúpulas del poema arturiano a Lenin. La militancia estética americanista, finalmente, se proyecta en una dirección contraria a la de la glorificación del arte nacional decimonónico. El *espacio telúrico* arturiano difiere, pues, del *espacio idílico* presente en la obra de Rafael Maya. No obstante estas diferencias, el poema con el que Aurelio Arturo ilustra de modo más explícito dicha militancia es "Ésta es la tierra", un poema que, como se verá, recurre a elementos idílicos.

Antes de pasar a su análisis e iluminar con él la paradoja de un idilio no señorial, conviene hacer referencia a otro espacio que en su momento también reclamaba la condición de americano y que se encuentra en las antípodas del paraje ameno: el "infierno verde" de la selva.

José Eustasio Rivera y la selva

El mismo Rafael Maya le atribuye a José Eustasio Rivera (1888-1928) el mérito de haber contribuido a que los escritores de América comenzaran a "enraizar su conciencia, su pensamiento y su pluma en las entrañas de la tierra americana" (1955: 13). Maya no tiene en mente solo a *La vorágine* (1924), sino también a *Tierra de promisión* (1921), un libro de cincuenta y cinco sonetos que le valió a Rivera, tres años antes de que publicara su célebre novela, el título de "poeta de América" (Neale Silva, 1960: 180, citado por Jiménez, 2002b: 38). El autor huilense atiza con ambas obras la discusión de los años veinte en Colombia sobre la expresión americana y nutre con ello el contexto dentro del cual Aurelio Arturo publica sus primeros poemas y declaraciones.

La naturaleza americana que retrata Rivera es la *selva*, esto es, el polo opuesto del idilio pastoril cantado por Maya. Su ambientación narrativa en términos de infierno verde en *La vorágine* pasa primero por una elaboración lírica en *Tierra de promisión* consistente en descripciones pictóricas de la fauna y la vegetación, así como, en menor medida, de los indígenas y del propio hablante lírico. Los lugares mencionados del espacio selvático –ríos, charcas, orillas, farallones, peñascos, madrigueras, árboles– vienen dados por los entornos inmediatos de los protagonistas, esto es, de los seres humanos y de los numerosos animales –garzas, caimanes, boas, tigres, nutrias, cóndores, águilas, entre muchos otros–.

En general, los sucesos tienen que ver con el acaecer natural del mundo de la selva con independencia de la intervención del hombre, como por ejemplo la caza entre animales. Los versos con que abre el libro hacen referencia a la acción de reflejar: "Soy un grávido río, y a la luz meridiana / ruedo bajo los ámbitos reflejando el paisaje" (Rivera, 1955 [1921]: 15). En ello se anuncia ya la predominancia de la visualidad en los versos subsiguientes. El entorno selvático pasa de manera preferente por los ojos del hablante lírico, quien, por ejemplo, dice del cielo nocturno que cabe en sus "pupilas" (1955: 48) o exclama que todo lo ve ante el horizonte divisado desde un alto (1955: 51). "Fulgor", "resplandor", "brillo", son palabras que se repiten con profusión en los poemas.

Esta actitud pictórica se corresponde en realidad con una concepción de lo que, como tierra de promisión, sería el auténtico espacio americano: la selva virgen, la naturaleza que permanece al margen de la existencia moderna.[41]

Esta selva virgen es en *La vorágine* "selva sádica" (Rivera, 1976 [1924]: 143). Con la novela de Rivera se instala en la literatura hispanoamericana el tópico del infierno verde, la selva como el *locus terribilis* en las antípodas del *locus amoenus* (cf. Gutiérrez Girardot, 1978: 889). El recorrido de Arturo Cova, narrador de la novela, por la naturaleza selvática de los Llanos orientales colombianos no es propiamente un paseo contemplativo: la selva "traga", se dice una y otra vez. El ojo retratista de *Tierra de promisión* cede el lugar a un cuerpo febril, encarcelado y al mismo tiempo perseguido que termina sucumbiendo a las fuerzas casi mitológicas de una naturaleza representada en su aspecto violento.

Esta violencia es de doble vía: "mientras el cauchero sangra los árboles, las sanguijuelas lo sangran a él" (Rivera, 1976: 109), o, como dice un personaje: "La selva trastorna al hombre, desarrollándole los instintos más inhumanos: la crueldad invade las almas como intrincado espino, y la codicia quema como fiebre" (1976: 109). Rafael Gutiérrez Girardot interpreta dicha violencia como una de las consecuencias de la modernidad en las variantes del nihilismo y de la expansión capitalista del egoísmo y la sed de lucro (1994: 97). La selva sería entonces la representación plástica, la metáfora de semejante transformación histórica. En *La vorágine* de Rivera, dice Gutiérrez Girardot, "el arte supo dibujar un estado social complejo [...] sobre la larga descomposición de los países hispanoamericanos en general y de Colombia en particular" (1994: 100).

La selva como paisaje virginal ajeno a la modernidad, o como escenario de la violencia social que resulta de las dinámicas de esta misma modernidad, configuran el extremo opuesto al paraje ameno del idilio pastoril y señorial ensalzado en los poemas de Rafael Maya. Entre ambos polos de denotación del espacio –el espacio selvático y el espacio idílico– hay que situar los intentos arturianos de representar el espacio telúrico, esto es, de hacer poemas "sustentados en la tierra". Del espacio idílico, puede anticiparse,

Aurelio Arturo toma un *topos* que le permite dignificar la tierra americana, más allá de que las referencias a las guerras civiles y a las correrías no siempre pacíficas de personajes rurales den cuenta de un espacio muy poco propicio para la idealización bucólica, y más allá de que el entusiasmo socialista dé poca cabida a la nostalgia por la sociedad señorial. Por el contrario, tanto la selva virgen premoderna como la selva de la violencia moderna quedan descartadas de la representación del espacio telúrico. Ambas carecen de interés para un autor en cuyos primeros poemas es ya perceptible no solo la simpatía con los incipientes procesos de modernización, sino también la adhesión a utopías deudoras de la creencia en el progreso.

Análisis del poema “Ésta es la tierra” (1929)

“Ésta es la tierra”

A Tulio

(I) Ésta es la tierra en que hemos sido felices.
Ésta es la tierra en que hemos sufrido.
Aquí muchas veces lloramos
sin lágrimas, hondamente, y soñamos
dulces sueños.
(II) Aquí laboriosas, irradiantes
mañanas hemos pasado.
Con un cantar en los labios,
con una azada en las manos,
y un buen afán en el corazón iluminado.
(III) Aquí con alegres camaradas,
reímos, y fuimos locos por los caminos,
y hablamos con cordiales palabras
y tomamos, tal vez en exceso, copas de alegres vinos.
(IV) Aquí con gráciles mozas, de voces sensuales,
supimos ser jóvenes –los días eran reinos–,
y decir un canto, una fácil palabra de emoción.
(V) Aquí gritamos mucho, y en fulgurantes caballos
atravesamos los plantíos, y las noches
en una rápida aventura, interrumpida
por ventanas florecidas en granjas distantes,
o con ríos que salen al paso, o mastines insomnes.
(VI) Aquí las noches fueron santas.
Aquí las noches fueron rojas.
(VII) Aquí fueron las noches palacios estremecidos

por la música fibrosa de las guitarras.
Aquí los días fueron talleres, hachas y bosques.
Aquí huyeron los días como potros,
y se agotaron las noches como copas
llenas de néctares y estrellas.
Ésta es la tierra en que mi pueblo
gozó, luchó, sufrió y fue obstinado.
Aquí fue bárbara mi raza
defendiendo su ensueño y su derecho.
Aquí mi raza fue magnánima,
y fue sobria, sufrida y bondadosa.
Ésta es la tierra en que mi padre soñó.
Aquí Jacobo, Estéfano y Raúl suaves hermanos míos,
conmigo soñaron y amaron una misma ilusión.
Aquí aromó mi adolescencia y mi corazón,
para siempre, una alta mujer,
como una palma más en mi país de palmas,
de aves resplandecientes y aire vibrador.
Aquí he luchado, aquí he sido iluso,
y he sembrado mi canto en los vientos.
Aquí aprendí a amar los sueños –los dulces sueños–
sobre todas las cosas de la tierra.
Ésta es la tierra oscura que ama mi corazón.
Ésta es la tierra en que quiero morir,
bajo la espada del sol que todo lo bendice.

El poema se publica el 14 de diciembre de 1929 en el semanario cultural *El Gráfico*. Cuatro meses antes, el 18 de agosto, había aparecido la entrevista ya citada que Tulio González le hizo a Aurelio Arturo. Que el nombre de pila del entrevistador y amigo de Aurelio Arturo figure en la dedicatoria y que mediante dicha mención el poema se vincule textualmente a las opiniones expresadas en la entrevista es un detalle que llama la atención sobre el marco de referencia dentro del cual es preciso leer este poema, a saber, la variante telúrica de un americanismo político y poetológico. Este americanismo retoma y refunde en este poema en concreto elementos de la tradición literaria antigua del idilio.[42]

Dentro del contexto hispanoamericano, este idilio fue cultivado directamente en sus fuentes clásicas por Andrés Bello (1781-1865). Por su parte, Miguel Antonio Caro (1843-1909), Luis María Mora (1869-1936) y, entre otros, el ya citado Rafael Maya (1897-1980) hicieron lo mismo en el ámbito nacional, con particular ahínco en las décadas inmediatamente anteriores a la escritura del poema en cuestión.[43]

Estructura

Las once estrofas que componen el poema se estructuran en dos bloques. En el primero (estrofas I-VII), un narrador plural –que habla desde la pertenencia a un nosotros– señala repetida y enfáticamente una tierra en la cual han tenido lugar hechos propios de una vida activa, comunitaria y placentera en el campo. Mientras que la tierra es designada como presente, es decir, constituye el espacio en el cual se sitúa el acto narrativo –lo que Dennerlein denomina "espacio de la narración" (*Erzählraum*)–, los sucesos que en ella han tenido lugar son referidos de manera retrospectiva. Dichos sucesos son el trabajo, el esparcimiento en paseos y fiestas y el erotismo, y están organizados en la secuencia apenas insinuada del transcurso del día: de las "irradiantes / mañanas" (v. 6) se llega a "las noches" (v. 19).

El segundo bloque (estrofas VIII-XI) mantiene la referencia constante a la tierra, pero con dos significativas variaciones: por un lado, el narrador plural da paso a un narrador singular; por otro, los sucesos relatados entran a formar parte de una secuencia temporal que desborda los márgenes de la vida de la generación actual. Esta secuencia temporal involucra a los antepasados (VIII), la infancia (XI), la adolescencia (X), pasa por el presente de un amor a la tierra –"Ésta es la tierra oscura que ama mi corazón" (v. 48)– y se prolonga hasta el anuncio de la muerte por venir (v. 49). Mientras que en las primeras estrofas aparece el recuerdo de los sucesos que nutren apenas una porción de la vida del colectivo –días o, a lo sumo, años, ajenos por demás a una sucesión cronológica o a la participación en un proceso–, en el segundo bloque es la historia del

colectivo en su totalidad temporal la que transcurre situada en el mismo espacio. La continuidad entre uno y otro bloque la da la invariante espacial, la cual, lejos de desempeñar la función del telón de fondo, es objeto explícito de denotación.

El cronotopo idílico

Precisamente la *unidad de lugar*, entendida como "la vinculación de la vida de las generaciones a un determinado lugar" es, según Mijaíl Bajtín, uno de los rasgos comunes a los diferentes tipos de idilio que han aparecido desde la Antigüedad (1991: 376). A esta unidad, que, como tal, exige la sujeción del tiempo a una estructura cíclica, se suman como segundo y tercer rasgo la circunscripción a realidades fundamentales de la vida –"el amor, el nacimiento, la muerte, el matrimonio, el trabajo, la comida y la bebida, las edades", sin referencia a los acontecimientos cotidianos que dotan de singularidad la existencia histórica– y la combinación de estas realidades con las de la naturaleza mediante la asimilación de los ritmos propios de unas y otras (1991: 377).

Bajtín propone esta caracterización en un estudio sobre el cronotopo idílico en la novela, donde el cronotopo es la conceptualización de "la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura" (1991: 237), y la variante idílica es la materialización de dicha conexión en el subgénero del idilio. Aunque el campo de interés de Bajtín es la narrativa, los rasgos mencionados describen también el poema de Aurelio Arturo (poema que, a fin de cuentas, analizo con un enfoque narratológico). Otros rasgos definitorios son la autorreferencialidad del género –perceptible en el relato de las competiciones pastorales de canto– y la motivación crítica respecto de la civilización (cf. Kühnel & Holmes, 2007: 340).

Bajtín identifica las relaciones espacio-temporales en el idilio de acuerdo con su posición respecto de lo que él denomina el *tiempo folclórico*. El tiempo folclórico es aquel que se corresponde con el "primitivo estadio agrícola de evolución de la sociedad humana" (1991: 357). Es un tiempo *colectivo* –donde la circunscripción a

acontecimientos de la vida en comunidad no da aún cabida al "tiempo interior de la vida individual" (358)–; es un tiempo *de labor* –que como tal se mide de acuerdo con el trabajo agrícola y sus fases– y de *crecimiento productivo* –cuyo paso no es destrucción ni disminución, sino multiplicación y florecimiento–; es además un tiempo de máxima orientación hacia el *futuro*; es un tiempo *unitario* –dentro del cual la esfera del individuo coincide con la de la historia–; es también un tiempo de dinámica adherente –en cuyo movimiento se integran todos los elementos con igual participación y sin la posterior desintegración entre temas y trasfondos–; es, asimismo, un tiempo "profundamente espacial y concreto" que "no está separado de la tierra y de la naturaleza" y que integra la vida humana a su misma condición terrestre;[44] y es, por último –y aquí habla Bajtín de "rasgo decisivo"–, un tiempo cíclico: "El sello del carácter cíclico, y, por lo tanto, el de la *repetitividad* cíclica, se halla en todos los acontecimientos de ese tiempo. Su tendencia hacia adelante viene frenada por el ciclo" (1991: 361). El tiempo del idilio comparte este rasgo cíclico. El guion que se encuentra en la base de la secuencia narrativa en el poema de Aurelio Arturo es, pues, el del ciclo.

Tiempo cíclico y tiempo histórico

En ambos bloques del poema, en efecto, es posible advertir un tiempo cíclico. Ya la primera estrofa anticipa una estructura circular cuando a la dualidad /felicidad/ y /sufrimiento/ sucede la contrapuesta del /llanto/ y el /dulce sueño/. El ciclo de este *primer bloque* es, como recién se dijo, el del día y la noche. Los versos que lo cierran retoman ambos momentos, ya en un solo movimiento y después de cumplido el período: "Aquí los días fueron talleres, hachas y bosques. / Aquí huyeron los días como potros, / y se agotaron las noches como copas / llenas de néctares y estrellas" (vv. 27-30). El relato se ciñe a una secuencia en la que hechos y sucesos siguen sin mayores desviaciones el patrón idílico esperado, no solo por la ciclicidad misma –en todo caso tenue–, sino por lo que hay en ella: vida colectiva elemental e idealizada. El "buen afán en el

corazón iluminado" (v. 10), los "alegres camaradas" (v. 11), los también "alegres vinos" (v. 14), las "gráciles mozas" (v. 15), los "fulgurantes caballos" (v. 18), entre otras presencias, perfilan sin ambigüedad una atmósfera de placidez. Por otra parte, una de las isotopías más presentes es la de la expresión lingüística: "cantar en los labios" (v. 8), "cordiales" y "fáciles" palabras (vv. 13, 17), "voces sensuales" (v. 15), gritos (v. 18). En ello, el poema sigue siendo fiel a la autorreferencialidad de la tradición idílica de pastores cantores.

El carácter cíclico del tiempo en el *segundo bloque* viene dado por la continuidad espacial de la vida de las generaciones. Realidades que en principio deberían resaltar el componente irreversible del paso del tiempo, como son la de la muerte de los antepasados y la del nacimiento de los descendientes, aparecen contiguas en virtud de la unidad de lugar y terminan contribuyendo a la cristalización de un tiempo unitario:

> La unidad de lugar disminuye y debilita todas las fronteras temporales entre las vidas individuales y las diferentes fases de la vida misma. La unidad del tiempo acerca y une la cuna y la tumba (el mismo rinconcito, la misma tierra), la niñez y la vejez (el mismo boscaje, el mismo arroyo, los mismos tilos, la misma casa), la vida de las diferentes generaciones que han vivido en el mismo lugar, en las mismas condiciones, y han visto lo mismo (Bajtín, 1991: 376-377).

La unidad de este tiempo viene acentuada en el poema a partir de la pervivencia, a lo largo de las generaciones, de la esperanza en la realización de un ideal. La isotopía del anhelo es el recurso desplegado en las cuatro últimas estrofas. El hablante lírico apela en efecto al "ensueño" de su pueblo y de su raza (v. 34), al padre que "soñó" (v. 37) y a los hermanos que "*soñaron* y amaron una misma *ilusión*" (v. 39, énfasis mío); a su vez, dice de sí mismo: "aquí he sido *iluso*" (v. 44, énfasis mío) y "Aquí aprendí a amar los *sueños* –los dulces *sueños*– / sobre todas las cosas de la tierra" (vv. 46-47, énfasis mío). Esta comunidad del sueño recuerda el verso contemporáneo "Yo he soñado en fundar una gran ciudad sin cúpulas" ("El grito de las antorchas", v. 16). En efecto, la

connotación ideológica asoma en el semema "alegres *camaradas*" (v. 11, énfasis mío) y en la declaración "Aquí las noches fueron *rojas*" (v. 24, énfasis mío). Puede afirmarse con cierta plausibilidad que el hablante lírico activa en el sema /sueño/ –registrado por Moliner como "Cosa en cuya realización se piensa con ilusión o deseo" (2007: 2782)– los anhelos históricos de emancipación del colectivo y los sitúa como antecedentes de su actual utopía socialista.

Dicho sueño, dicha utopía supone, sin embargo, la confianza en la transformación social y en la evolución dentro del tiempo histórico. ¿Cómo se concilia en el poema la celebración del cambio histórico con el carácter circular del tiempo idílico? O, en otras palabras, ¿puede un poema en los márgenes del idilio dar expresión efectiva a un anhelo emancipador? En lo que sigue se da respuesta a estos dos interrogantes.

El campo y la ciudad

Raymond Williams ha mostrado cómo en diferentes épocas históricas la literatura pastoral apela a una antigua edad de oro o a un viejo orden tradicional como contrapartida de un desarrollo histórico presente. La nostalgia por los pretendidos valores rurales esconde no pocas veces la defensa feudal de jerarquías sociales señoriales y de ordenamientos morales represores (cf. Williams, 1973: caps. 4 y 5). José Luis Romero, por su parte, ha mostrado cómo el campo y la ciudad han dado lugar a ideologías propias contrapuestas. En su origen, la del campo es una "ideología conservadora, indiferente o acaso hostil al cambio", la de la ciudad, a la inversa, es una ideología que lo saluda, que además ve al hombre independizado de la rutina y situado "en el camino de forjar su propio destino con la ayuda de su capacidad racional y de su voluntad" (Romero, 2002 [1978]: 347).

A la luz de lo anterior, la contradicción del joven Aurelio Arturo se puede formular como la contradicción ínsita a una militancia política y estética que acoge valores vanguardistas como el del culto al hombre nuevo (cf. "Canto a los constructores de caminos"), pero que al mismo tiempo se propone dignificar con el recurso al idilio

un espacio eminentemente rural, escenario del orden cuya crisis esa misma militancia quiere acelerar. En efecto, el idilio no es el modelo literario idóneo para un registro simpatizante con los proyectos modernizadores, como ha sido señalado ya por Gutiérrez Girardot. El hispanista colombiano advierte de la contradicción que, por ejemplo, encarnó Andrés Bello quien, en el intento de legar un poema fundacional y de resolver con él el problema del "nuevo orden de las épocas" posterior a toda revolución (en este caso la de la Independencia), apela a la tradición bucólica virgiliana:

> Pero el impulso utópico y, consiguientemente revolucionario, que animaba a Bello [...] se convirtió necesariamente en un impulso regresivo: lo contrario al presente reinante, el supuesto nuevo *"ordo saeclorum"* fuejustamenteelportador,a veces involuntario,del viejo orden feudal: el labriego, y con él, su señor. En el siglo XIX, el mundo bucólico virgiliano ya no podía ser utópico y menos aún revolucionario en el sentido de un *"ordo saeclorum"*; éste tenía que ser una utopía al revés, una restauración (Gutiérrez Girardot, 1978: 892).

El hablante lírico arturiano, ciertamente, no haría la invitación que hace el hablante lírico de "La agricultura de la zona tórrida" (Bello, 1979: 48): "¡Oh jóvenes naciones [...]! / honrad el campo, honrad la simple vida / del labrador, y su frugal llaneza" (vv. 351-355); la estrofa VIII de "Ésta es la tierra" celebra más bien las fuerzas combativas de la "raza" así como otros poemas celebran el tipo del guerrero rural (el caballero andante de las baladas) o el proletariado campesino. Con todo, tanto la unidad de lugar como el correspondiente tiempo cíclico que estructuran los sucesos del poema le otorgan, hasta ahora, un perfil idílico inconfundible. A continuación, paso a analizar si ocurre lo mismo con respecto a las instancias de mediación.

La individualización como acontecimiento

La distancia que el poema toma respecto del patrón idílico se hace perceptible cuando se considera el conjunto de los dos bloques. En el cambio de un narrador plural a otro singular ingresa la

individualidad y con ello un principio de diferenciación ajeno al mundo del idilio comunitario. Este ingreso da paso a una consolidación gradual en el plano argumental a lo largo de todo el segundo bloque. En efecto, en las cuatro últimas estrofas el hablante lírico deja constancia de su paulatina *individualización* bajo la forma de progresivo desprendimiento respecto del colectivo.

Esto ocurre de la siguiente manera: el nosotros abstracto que interviene por última vez en la quinta estrofa –"Aquí gritamos mucho [...]" (v. 18)– cede el lugar en la estrofa octava a los sememas "*mi* pueblo" y "*mi* raza" (vv. 31, 33, 35, énfasis mío), ya con el posesivo de primera persona; "pueblo" y "raza", por su parte, dan paso en la estrofa siguiente al grupo más restringido de la familia mediante las referencias a "mi padre" y a "los suaves hermanos míos" (vv. 38, 39); luego de nombrar acto seguido la comunidad, aún más reducida, con la amada (x), el hablante lírico habla de sí mismo sin mención de otras subjetividades y estrecha finalmente el radio de sus relaciones al vínculo con la tierra (vv. 44-50). De hecho, el relieve de la individualidad se eleva en la última estrofa por medio de verbos que denotan la actividad interior del sujeto: "amar" y "querer" (vv. 46, 48, 49). Incluso una fatalidad, como lo es la condición mortal del hombre, accede parcialmente al circuito de lo voluntario en el verso "Ésta es la tierra oscura en que quiero morir" (v. 49). Dicho relieve perfila al narrador como voluntad individual y lo retira de la inmersión en la experiencia colectiva.

Al guion idílico del tiempo cíclico el poema le sobrepone el guion de la individualización. Se trata de un recurso que se desvía del esquema ofrecido por el idilio. Dado que la desviación ocurre sobre todo como cambio en las características de quien narra, cabe hablar de acontecimiento en el plano de la presentación (*Darbietungsereignis*). Pero bien como subjetividad colectiva o bien como subjetividad individual, todo lo que se narra en el poema ocurre en relación con la "tierra". Cerremos el presente capítulo con la descripción de la estrategia deíctica a la que apela el hablante lírico para narrar este espacio.

La deixis: aquí

La individualización de la instancia narrativa ocurre en relación con un espacio que permanece invariable a lo largo de todo el poema. No es tanto que, como es el caso para cada narración, haya un marco espacial que sirva de contenedor a los hechos y a los sucesos; se trata más bien de que todo lo que sucede es suplementario respecto del espacio, el cual ocupa el primer plano y concentra el protagonismo de la designación. No qué pasa, sino dónde pasa es la pregunta que determina el contenido y la expresión del poema. El recurso formal más ostensible es de lejos el uso anafórico del deíctico espacial "aquí". Deíctico es también el sintagma con el que se titula el poema: "Ésta es la tierra". Sumados, ambos encabezan casi la mitad de los cincuenta versos libres que componen el conjunto de las once estrofas, en la primera de las cuales, por ejemplo, se lee: "Ésta es la tierra en que hemos sufrido. / Aquí muchas veces lloramos" (vv. 2-3). Cabría hablar, incluso, de un "poema al aquí", en cuanto que el adverbio figura por lo menos una vez en cada estrofa y en cuanto que en todas sus dieciséis apariciones –que constituyen por demás las dos terceras partes de las de la obra poética completa– la posición que ocupa dentro de los versos es precisamente la inicial.

Esta prelación se corresponde con el sentido de inmediatez espacial propio del adverbio. La relación entre el enunciado y la coordenada espacial de la enunciación es de completa cercanía.[45] No se incurre en asociaciones peregrinas si adicionalmente se atiende a que la misma estructura fonética de la palabra contribuye al señalamiento inmediato del espacio denotado: mediante el tránsito quebrado de la apertura vocálica inicial al marcado sonido oclusivo con que irrumpe la sílaba tónica –*a-quí*– el deíctico proyecta en el plano sensible el anclaje del narrador a la coordenada que le da soporte.

¿Cuál es, ahora bien, el referente cuya cercanía señala tan repetidamente la deixis predominante en el poema? El espacio telúrico, esto es, la tierra americana que para el joven Aurelio Arturo significaba ante todo la franja tropical del continente americano, entendida como naturaleza digna de expresión artística.

El poema mismo deja empero la referencia indeterminada en un gesto que denota, más que la apertura de lo posible, lo sobreentendido del referente. La inmediatez de esta tierra deja de ser tal en los poemas posteriores y la distancia comenzará a marcar la relación de la poesía arturiana con el espacio. En tanto que secuencia productora de individualidad, este poema anuncia no obstante el escenario donde se va a jugar la semantización de dicha relación.

***

El espacio del mundo narrado en los poemas de juventud de Aurelio Arturo es un espacio exterior predominantemente rural. Este espacio es representado en conformidad con la modernización de los años veinte en Colombia y, al mismo tiempo, como objeto de la dignificación literaria en términos de tierra americana. La designación "espacio telúrico" viene motivada por este segundo aspecto, el cual, a su turno, sitúa el proyecto poetológico arturiano en la tradicional preocupación continental por la auténtica expresión americana. La subjetividad expresada en las diversas instancias narrativas que tienen ante sí dicho espacio telúrico es una subjetividad colectiva a través de la cual se articula un proyecto político –y por tanto colectivo– de acción socialista y un proyecto estético –también grupal– de corte americanista.

El contexto literario colombiano en los años veinte le ofrece a Aurelio Arturo dos posibilidades contrapuestas de representación del espacio. La poesía de Rafael Maya se pliega a la tradición del idilio campestre y del *locus amoenus* mientras que los sonetos y la novela de José Eustasio Rivera tematizan la selva, virginal en un caso, escenario del *locus horribilis* en el otro. En el poema "Ésta es la tierra", Aurelio Arturo toma elementos del paraje ameno del idilio y no, en cambio, del infierno selvático. El recurso al *locus amoenus*, que procede del interés programático en dignificar para el arte la tierra americana, choca con la militancia izquierdista que aboga por la transformación en tanto que el idilio, como en el caso de Maya, ha sido normalmente instrumento de la nostalgia conservadora por la sociedad señorial.

El tiempo cíclico y la unidad del lugar –características del cronotopo idílico– se contraponen tanto a la ideología del cambio político progresista como al cambio modernizador del espacio telúrico –por ejemplo, en la figura de la construcción de caminos–. Aurelio Arturo elude esta contradicción mediante un tercer elemento: opta por representar a nivel de la mediación la individualización de la instancia narrativa, su progresiva autonomía respecto del colectivo al que inicialmente pertenece. Con ello el poema anuncia una de las constantes de la segunda fase creativa, pues, como se verá, la relación con el espacio se ampliará en dirección de la ocupación intraindividual de la subjetividad consigo misma.

Segunda parte

“Y a la mitad del camino de mi canto”: poemas de la época de *Morada al sur* (1931-1963)

Introducción

La representación del espacio, el desempeño del hablante y el contexto de la modernidad varían para la segunda etapa de creación de Aurelio Arturo. El espacio exterior que en la etapa de juventud se considera susceptible de modernizar y digno de poetizar –el espacio telúrico– no solo adquiere otras connotaciones, sino que además se convierte en apenas uno de los espacios del mundo narrado en el conjunto de las circunstancias espaciales. El hablante lírico mismo, por ejemplo, ingresa al catálogo de dichas circunstancias en la medida en que sucesos ocurridos "en su interior" comienzan a describirse mediante metáforas relativas al espacio. Que las circunstancias espaciales se amplíen con nuevos elementos tiene su correlato justamente en el hecho de que el hablante lírico intensifique la atención sobre sí mismo: la subjetividad colectiva en su condición de actor sociohistórico cede el lugar a una subjetividad introspectiva interesada sobre todo en su constitución individual.

De tales variaciones se sigue que tanto la representación del espacio como el desempeño del hablante ganan en complejidad, pero, además, se sigue que el entretejimiento entre lo uno y lo otro se acentúa. Por otra parte, los fenómenos de la modernidad social y literaria en las décadas del treinta al cincuenta se modifican, como es apenas natural, respecto de la modernización parcial y el americanismo de los años veinte que permearon los poemas de juventud.

Con el fin de corresponder en el análisis a la mencionada complejidad y al mencionado entretejimiento, es necesario ampliar el instrumentario conceptual que demanda la descripción de la representación del espacio y del desempeño del hablante. Para los

fenómenos espaciales recurro a conceptos de la fenomenología (en el acápite "El espacio vivido") y de la teoría de la imaginación poética de Gaston Bachelard (en los apartados "El espacio imaginado" y "El espacio metafórico").

Con el concepto de espacio vivido procuro una categoría que dé cuenta de la variedad de la experiencia humana del espacio, la cual, según la fenomenología, no se agota en el modelo cognitivo del contenedor. La existencia es espacial y a esa espacialidad corresponden, pues, espacios vividos. Pero la subjetividad no solo *vive* los espacios, también los *imagina*. Con el concepto de espacio imaginado, como tercero, sintetizo el examen que Bachelard hace en su *Poétique de l'espace* de la dinámica de la imaginación espacial para ponerlo posteriormente al servicio del esclarecimiento de ciertas imágenes literarias del espacio presentes en los poemas arturianos. Cómo estas imágenes contribuyen a la representación metafórica de la subjetividad, procedimiento propio de dichos poemas, es el tema bachelardiano que, finalmente, abordo bajo la rúbrica de "El espacio metafórico".

Para darle contornos descriptivos al ámbito que se abre con el desempeño introspectivo del hablante acudo a conceptos de la poética idealista (Hegel, Adorno) y de la psicología profunda (C. G. Jung). En el primer caso, el concepto desarrollado en "La subjetividad lírica" permite perfilar la interioridad en contraste con el mundo exterior; con el concepto de inconsciente, en el segundo, puede delimitarse el conjunto específico de contenidos psíquicos que acaparan la atención del hablante ("La interioridad como el inconsciente"). Tras estos dos apartados, todo el capítulo dedicado a la subjetividad finaliza en "El yo y el tú líricos", con la precisión en torno al significado de llamar "yo lírico" a dicho hablante y en torno a su relación con las categorías de autor abstracto y tú lírico.

En cuanto al contexto histórico-literario entre los años treinta y cincuenta, destaco sobre todo el fenómeno sociológico de la diferenciación social. Después de mostrar la sintonía de la conducta introspectiva en la poesía arturiana con lo que la historia de las mentalidades registra a partir de la década del treinta ("El *ethos* introspectivo"), me sirvo en efecto de las categorías sociológicas de diferenciación y autonomización ("Diferenciación y autonomía en la

República Liberal") para traer a la luz ciertas características de la poesía canónica local que Aurelio Arturo tiene a su alrededor durante su segunda fase de creación. Los poemas y las poéticas de Eduardo Carranza ("La autonomía literaria en los años cuarenta y Piedra y Cielo"; "Características del piedracielismo"; "Eduardo Carranza: identificación entre el autor empírico y el hablante") y de Jorge Gaitán Durán ("El grupo en torno a la revista *Mito* y la autonomía"; "Jorge Gaitán Durán: la búsqueda de la eficacia") son puntos de referencia que permitirán perfilar, ya después del análisis de los poemas, la manera en que la obra arturiana integra la problemática moderna de la autonomía artística.

El espacio (II)

El espacio vivido

El espacio vivido (*der gelebte Raum*) se define como aquel que "se abre a la vida humana concreta" (Bollnow, 1963: 18).[46] Se trata de un espacio que se diferencia claramente del espacio matemático tridimensional en la medida en que no constituye una idealización abstracta, sino que se experimenta de manera inmediata en la riqueza de relaciones vitales con el mundo. Según Bollnow, la característica básica del espacio matemático es la homogeneidad, lo cual significa que ningún punto se diferencia de otro, así como tampoco ninguna dirección se diferencia de otra: cualquier punto y cualquier dirección pueden asumir, respectivamente, el origen y el eje del sistema de coordenadas.

En el espacio vivido, en cambio, Bollnow identifica lo siguiente: (1) un "destacado punto medio" (*ausgezeichnete[r] Mittelpunkt*) que se corresponde con el lugar ocupado por el sujeto viviente; (2) un "destacado sistema de ejes" (*ausgezeichnetes Achsensystem*) que se corresponde con la postura erguida del cuerpo humano y su sujeción a la fuerza de gravedad; (3) la estructuración en "zonas y lugares" (*Gegenden und Orte*) cualitativamente diferentes; (4) "marcadas fronteras" (*ausgeprägte Grenzen*) en un conjunto plagado de discontinuidades, en lugar de "tránsitos fluidos" (*fließende Übergänge*) entre las diferentes regiones; (5) una finitud cerrada inicial que solo posteriormente puede desvanecerse en una amplitud infinita; (6) acentos valorativos de acuerdo con el estímulo o con la circunscripción al comportamiento vital; (7) lugares cargados de significado para el ser humano; y, finalmente, (8) un vínculo concreto del espacio con el ser humano, "pues el uno no se puede

separar en absoluto del otro [*denn beides ist voneinander gar nicht zu trennen*]" (Bollnow, 1963: 17-18).

De acuerdo con Bernhard Waldenfels, el contexto en el que gana relieve este espacio vivido es el surgimiento, en el tránsito del siglo XIX al siglo XX, de un tercer paradigma topológico dentro del pensamiento occidental. Para la Antigüedad griega, la concepción del espacio viene determinada por la idea del cosmos entendido como "lugar común" (*Gemeinort*) de los seres vivos y de los elementos (Waldenfels, 2009: 15). Todo tiene su lugar natural (o tiende hacia él), incluso el ser humano, quien en un cosmos así se encuentra en casa. A este paradigma clásico lo sucede el paradigma moderno del "*mundo natural* cuantificable y dominable" (*berechenbare und beherrschbare* Naturwelt). En él se asienta el espacio matemático, en contraste con el cual Bollnow y, en general, la fenomenología, define el espacio vivido. Waldenfels describe con riqueza de detalles ilustrativos los contornos de dicho espacio moderno:

> En lugar del *topos* social y cósmico se instala el esquema espacial vacío del *spatium* como un espacio intermedio entre las cosas. Surge un espacio homogéneo e isótropo en el que no se privilegian ni puntos ni direcciones. Este espacio se posa sobre las cosas como una red cuadriculada. La cercanía y la lejanía de las cosas se sustituye por la distancia relativa entre sí (*distantia*), y la grandeza o pequeñez cualitativas que encuentran su medida en nuestras posibilidades corporales ceden su lugar a la pura extensión (*extensio*). El espacio esquelético que perdió su carne cósmica asume la forma de un *contenedor vacío*. Nada de lo que se encuentra en ese contenedor espacial está en su lugar y nada comparte con otro ser un lugar común; todo está en alguna parte, en un sitio cualquiera, impulsado por un movimiento que se presenta como simple cambio de lugar (privado, pues, de finalidad). Diferencias cualitativas como derecha e izquierda, arriba y abajo, delante y detrás, pierden su sentido en el momento en que centros de orientación privilegiados se transforman en meros *sitios en el espacio* (Waldenfels, 2009: 16).[47]

Este espacio homogéneo, más pensable que habitable, pasa a ser,

como mundo físico exterior, uno de los términos del dualismo en cuyo otro extremo se encuentra el mundo psíquico interior de “una entidad pensante, sin cuerpo [*eines denkenden, körperlosen Wesens*]” (Waldenfels, 2009: 17). Y es justo la corporalidad faltante en el espacio homogéneo la que constituye el punto de partida del espacio vivido, esto es, la contribución fenomenológica al cambio de paradigma topológico que empieza a producirse en diversas disciplinas a finales del siglo XIX.

Waldenfels sitúa dicha contribución en el marco del concepto husserliano del mundo de la vida (*Lebenswelt*). Pero quien propiamente acuña el concepto de espacio vivido es Karlfried von Dürckheim en sus *Untersuchungen zum gelebten Raum* (1932), donde se postula repetidamente la interdependencia entre sujeto viviente y espacio vivido. La relación entre uno y otro se da en términos de recíproca realización, dice Dürckheim. Por un lado, el espacio vivido es el lugar “en el que el hombre desplegado existe realmente, [...] en el que como sujeto personal que vive una vida se asegura y realiza vivencialmente” (Dürckheim, 2005 [1932]: 14);[48] por otro, ese mismo espacio solo “se constituye bajo la participación del hombre completo y de su vida” (2005: 14).[49] No se trata entonces de la coloración subjetiva de un espacio objetivo preexistente, sino más bien del vínculo actual y estructural entre el ser humano y su espacio. Estas mismas formulaciones vuelven a encontrarse en el ya citado Bollnow, quien de manera explícita ubica sus reflexiones en la línea fenomenológica de Husserl y Dürckheim.

Característica adicional del espacio vivido es su estructuración en lo que Waldenfels denomina “polaridad de lugar y espacio [*Polarität von Ort und Raum*]” (2009: 31 ss.). Waldenfels perfila los polos de la siguiente manera: el lugar, con todo y que puede ensancharse, no tiene partes; está además en estrecha relación con un yo “que *se* encuentra *aquí* [*das* sich hier *befindet*]” (2009: 32) y que hace del lugar un lugar ocupado; posee, aunque sea en mínima medida, un interior y, finalmente, se pliega en sí mismo sin constituir nunca una superficie plana. El espacio, por su parte, es divisible y medible y puede ser determinado desde diversos puntos de vista y de acuerdo con diversas prácticas como oficial, sagrado, cotidiano, euclidiano, riemanniano, etcétera (cf. Waldenfels, 2009:

33). Con el lugar se correspondería el cuerpo que somos (*der Leib, der wir sind*) mientras que con el espacio se correspondería el cuerpo que tenemos (*der Körper, den wir haben*) (Waldenfels, 2009: 34). Y, del mismo modo que "ambos" cuerpos son inseparables, lugar y espacio se entrecruzan y se reclaman constantemente en su diferencia.

En esta polaridad se refleja asimismo la polaridad del interior y exterior: un exceso de interior, como el que por ejemplo se expresa clínicamente en la claustrofobia, sería una experiencia espacial en la que el interior carecería de exterior, esto es, una experiencia de "*carencia de espacio*, en la que el lugar se contrae y pierde su entorno espacial" (Waldenfels, 2009: 56),[50] mientras que un exceso agorafóbico de exterior, un exterior sin interior, equivaldría a una *"carencia de lugar* [...], en la que el espacio se extiende sin límite y el anclaje en el lugar se debilita" (Waldenfels, 2009: 56).[51]

Waldenfels también delinea la polaridad por medio de lo que él denomina la "escisión del aquí [*die Spaltung des Hier*]" (2009: 43), esto es, el desdoblamiento en el aquí del decir (un aquí performativo) y el aquí dicho (un aquí constatativo) en el contexto de la pregunta por el dónde. El primero es siempre nuevo, ocasional, vinculado a un ahora; el segundo, en cambio, reivindica un contenido veritativo y rebasa el aquí momentáneo a través de señalizaciones singulares como el nombre geográfico o la dirección del paradero. "Aquí en Múnich" es una respuesta que remite al aquí donde acaece la enunciación, pero también al aquí referido por el enunciado. Circunscribirse a la enunciación supone perderse en la fugacidad del instante, mientras que, de reducir el acto de habla al enunciado, no quedaría sino un simple registro desprovisto de espacio y tiempo. Así las cosas, quien responde está en su lugar y al mismo tiempo distribuido en un espacio: "Sin la necesaria tensión entre concentración en el lugar y distribución en el espacio, el aquí amenaza con volatilizarse y el espacio con solidificarse. Los correspondientes extremos se dejan caracterizar de modo enfático como *lugar sin espacio* y *espacio sin lugar*" (Waldenfels, 2009: 47).[52]

El espacio imaginado

Gaston Bachelard propone en su *Poétique de l'espace* (1957) una comprensión alternativa del espacio vivido. Partiendo ya no de la experiencia corporal, sino de la imaginación poética, Bachelard expone la manera en que ciertos espacios son imaginados por el ser humano y cómo las imágenes del espacio resultantes y consignadas en las obras literarias no se corresponden con los datos positivos de la existencia concreta ni con los de la representación propia de la geometría euclidiana. "El espacio captado por la imaginación –dice Bachelard– no puede seguir siendo el espacio indiferente abandonado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es un espacio vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación" (Bachelard, 1974 [1957]: 17).[53] Dichas parcialidades se manifiestan, por ejemplo, como referencia a una casa que resiste con cualidades humanas a un tiempo inclemente, o como mención de un nido perfecto que supera en confección toda técnica humana o, en fin, como descripción de una concha donde acontecen renacimientos (cf. Bachelard, 1974: 56-58, 93, 115). Los valores con que, sin ninguna base objetiva, la imaginación dota sus productos proceden de un fondo psíquico inconsciente que preexiste a toda percepción o recuerdo y que se activa (se ilumina, se pone a resonar) mediante la ensoñación (*rêverie*).

Este fondo –llamado en la *Poétique de l'espace* el dominio de lo "immémorial" o de la "primitivité" (cf. Bachelard, 1974: 25 y 45)– es lo que la psicología junguiana describe mediante los conceptos de arquetipo e inconsciente colectivo. Acudiendo en una obra anterior a una definición de Robert Desoille,[54] Bachelard entiende para sí el arquetipo como aquello que resume "la experiencia ancestral del hombre ante una *situación típica* [...]" (1992 [1948]: 211)[55] e ilustra su comprensión con el ejemplo del laberinto, una imagen a cuyos valores afectivos subyacería la situación típica de estar perdido. De modo semejante ocurre con los "valores de sueño [*valeurs de songe*]" (Bachelard, 1974: 34) de las imágenes de la casa, el nido y la concha: en ellas repercute una situación típica, una experiencia arquetípica determinada. De acuerdo con el campo de examen de la *Poétique*, se trata de la experiencia arquetípica del espacio feliz, esto es, del habitar gozoso en un espacio de intimidad.

Según Bachelard, dado que el objeto son las imágenes del espacio feliz, el estudio podría recibir el nombre de “topofilia” (*topophilie*). El estudio como tal, sin embargo, es un tipo especial de método fenomenológico que Bachelard denomina “fenomenología de la imaginación poética” (*phénoménologie de l’imagination poétique*) y que define como “un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen emerge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (1974: 2).[56] El “producto directo de corazón” hace referencia a la emanación autónoma de la subjetividad sin dependencia de la percepción –la imagen no como un objeto ni mucho menos como su sustituto, sino como una “realidad específica [*réalité spécifique*]” (Bachelard, 1974: 3)–; la “actualidad”, por su parte, alude a la independencia de la imagen respecto del pasado de los recuerdos biográficos o de los complejos psicoanalíticos.

Por su dedicación a la imaginación poética, el método bachelardiano no se identifica con la fenomenología de vertiente husserliana (cf. Durand, 1964: 72), más allá de que el principio fenomenológico clásico de tomar en consideración todos los aspectos con que el objeto se aparece a la conciencia no es ajeno a la *Poétique de l’espace* (cf. Therrien, 1970: 322). La fenomenología de la imaginación poética, ahora bien, no constituye “una descripción de fenómenos exteriores sino, sobre todo, una toma de conciencia de fenómenos psicológicos” (Therrien, 1970: 327).[57] En la *Poétique de l’espace* estos fenómenos son ciertas imágenes del espacio con todas las arbitrariedades de la imaginación. De ahí que en el presente estudio se opte por hablar, a propósito del espacio bachelardiano, de espacio *imaginado* y no de espacio *vivido*. Ciertamente, habría razones para acuñar este último adjetivo en relación con la poética espacial delineada por Bachelard –él mismo, por ejemplo, se sirve varias veces de esta expresión (cf. Bachelard, 1974: 160, 183) y, además, su delimitación respecto de la representación euclidiana es tan enfática como la que se traza en la propuesta fenomenológica descrita en el apartado anterior–; pero, ya desde su misma concepción metodológica, la topofilia desestima la experiencia sensorial para concentrarse en la imaginación. Por *espacio imaginado* se entenderá, pues, el espacio representado por

las imágenes que, sobre un trasfondo arquetípico, produce la imaginación autónoma.

El espacio metafórico

Además de atender a una serie de espacios que la subjetividad poética imagina y que para la representación cotidiana también cuentan como espacios –una casa, un cajón, un cofre, un armario, un nido, una concha, un rincón, entre otros–, Bachelard explora la manera en que estos espacios imaginados modelan la comprensión de la propia *intimidad*, la cual, ciertamente, no es una realidad espacial.

En la *Poétique de l'espace*, intimidad designa, en efecto, el universo psíquico del individuo con todos los recuerdos, emociones, percepciones y fantasías procedentes tanto de la vida consciente como de substratos inconscientes personales y colectivos. Bachelard habla en este sentido de "vida íntima" (*vie intime*) o de "nuestro ser íntimo [*notre être intime*]" (1974: 18, 27, 176). Pero intimidad designa también el carácter interior de los espacios cerrados que se tematizan en el estudio: los "espacios de intimidad [*espaces de l'intimité*]" (1974: 20). Hay, entonces, una intimidad del sujeto y una intimidad del espacio. Ahora bien, Bachelard considera que con las imágenes de los espacios de intimidad se podría estudiar –*cartografiar*– el mundo interior, la intimidad del sujeto. Este "estudio psicológico sistemático de los sitios de nuestra vida íntima [*étude psychologique systématique des sites de notre vie intime*]" recibe el nombre de "topoanálisis [*topo-analyse*]" (Bachelard, 1974: 27).

Desde una perspectiva topoanalítica, por ejemplo, el cofre da forma espacial al fenómeno anímico del recuerdo que quiere quedarse oculto como secreto. Si bien todas las imágenes de los espacios de intimidad se prestan para el topoanálisis, Bachelard privilegia la imagen de la casa como "*instrumento de análisis* del alma humana [instrument d'analyse *pour l'âme humaine*]" (1974: 19). Así, la imagen de una casa con desván iluminado y sótano privado de luz, para citar uno de los ejemplos que Bachelard toma de C. G. Jung, espacializa la figuración de la conciencia clara y de

las oscuras emociones irracionales.

La aplicación de relaciones espaciales a contenidos que de entrada no tienen que ver con el espacio, esto es, el potencial metafórico de la representación espacial, es un fenómeno ampliamente registrado en el discurso filosófico y teórico-literario. En *Sein und Zeit*, por ejemplo, Heidegger llamaba la atención sobre el papel que desempeña la espacialidad de la existencia en el conocido fenómeno de la "primacía de lo espacial en la articulación de las significaciones y conceptos" (2006: 369).[58] En su breve recorrido por las relaciones entre literatura y espacio, Gérard Genette, por su parte, comienza con la referencia a la espacialidad elemental del propio lenguaje, con base en la cual el juego de relaciones espaciales se muestra más apto para expresar cualquier otra relación, lo que conduce al lenguaje "a utilizar las primeras como símbolos o metáforas de las segundas, a tratar, entonces, todas las cosas en términos de espacio y, más aún, a espacializar todas las cosas" (1969: 44).[59] Como tercer y último ejemplo cabría mencionar a Yuri Lotman, quien también repara en el poder metafórico de la representación espacial –influjo "de la percepción visual del mundo" y de la correspondiente asociación de los signos verbales con "objetos visibles espaciales" (Lotman, 1978: 270)– e identifica en el complejo de relaciones espaciales que dentro de una obra literaria se tejen entre ambiente, cosas y personajes –"la estructura del *topos*"– no solo un principio organizador, sino, sobre todo, la expresión de sentidos no espaciales (1978: 283).

El espacio, pues, se encuentra en la base de la metafórica humana. Lo que hace Bachelard con su topoanálisis no es otra cosa que explorar algunas de las configuraciones poéticas en las que, para la subjetividad en cuanto intimidad, se manifiesta la tendencia del ser humano a articular su mundo de modo espacial. Aunque Bachelard mismo no acude a la expresión "espacio metafórico", el presente estudio la empleará cada vez que los poemas se sirvan de imágenes espaciales para representar situaciones, sucesos o acontecimientos del universo interior de la subjetividad.

Pertinencia para el análisis

Los espacios vivido, imaginado y metafórico intervienen en el análisis textual de los poemas arturianos de la segunda época en la forma de categorías descriptivas adicionales a la de espacio del mundo narrado acuñada por Dennerlein. Como se insinuó más arriba, el seguimiento a la representación del espacio en el nuevo grupo de poemas requiere categorías que describan fenómenos espaciales no circunscritos al modelo del contenedor. La referencia del yo lírico en “Canción de amor y soledad” al valle profundo en el que surge la propia voz, por ejemplo, no se dejará captar fácilmente con la idea de un entorno potencial de las figuras estructurado en interior y exterior, pues justamente el desvanecimiento de la separación entre dentro y fuera es lo que tematiza el poema. Se dejará captar con menos dificultades, en cambio, si se acude a la idea de una profundidad como dimensión espacial exclusiva, desvinculada de la anchura y la altura, en experiencia de la cual el sujeto descubre la coincidencia de su interioridad con la del mundo.

Tal es, ahora bien, la descripción que hace Minkowski (1988 [1933]) de una de las modalidades del espacio vivido. Y, de hecho, el concepto de espacio vivido, bien que bajo otras modalidades, goza de cierta popularidad en el análisis de textos literarios (cf. Bronfen, 1986; Hoffmann, 1978). No obstante, Dennerlein (2009) lo descarta como base teórica de su categoría analítica, para la cual elige más bien fundamentos de psicología evolutiva. Las reservas más relevantes de Dennerlein se resumen en que el espacio vivido limita de antemano la descripción narratológica a espacios que cuentan con la presencia de figuras y de un punto medio, lo cual no siempre es el caso en las obras literarias. Además, dado que la pregunta fenomenológica gira en torno a cómo un sujeto experimenta el espacio, es sobre todo esta experiencia y no el espacio mismo lo que en últimas termina describiéndose (cf. Dennerlein, 2009: 56).

Lo que estas reservas exponen como deficitario a la hora de querer operar con una herramienta analítica de aplicación general se revela de signo contrario para la segunda parte del presente estudio, es decir, se revela como una ampliación del potencial descriptivo en tanto que el corpus de poemas en cuestión gira en torno a la diferenciada experiencia espacial que el hablante lírico

hace de sí mismo y del mundo. La ampliación involucra también la distinción entre lugar y espacio, de poca trascendencia para Dennerlein –quien define el lugar como un punto o sitio dentro del espacio–, pero determinante, por el contrario, para la consideración fenomenológica del espacio vivido.

Dennerlein también se distancia críticamente de la *Poétique de l'espace* bachelardiana. La objeción se dirige contra el enfoque "ahistórico" (*unhistorisch*) y el recurso a los "presupuestos del psicoanálisis [*Annahmen der Psychoanalyse*]" (Dennerlein, 2009: 54, n. 14). Ryan, por su parte, reprueba que se trate de "una meditación marcadamente personal sobre ciertas imágenes que 'resuenan' en la imaginación del autor [*a highly personal meditation on certain images that 'resonate' in the imagination of the author*]" (2014: párr. 18). Para Bachelard, una pesquisa planteada en términos de fenomenología de la imaginación poética supone del fenomenólogo la participación en el proceso mismo de la emergencia de la imagen, es decir, supone la renuncia a la distancia propia del observador objetivo en función de la entrega a los movimientos que desata en el lector el contacto con la imagen. En el desarrollo de la pesquisa, dicha renuncia se concreta en la forma de frecuentes referencias a las asociaciones y los ensueños que se despiertan en la subjetividad del fenomenólogo tan pronto como tiene lugar la cita o la descripción de una imagen particular. La declarada peculiaridad del método hace predecible, sin duda, la crítica por subjetivismo. Bachelard, sin embargo, introduce un criterio mediante el cual diferencia entre la recepción estrictamente personal de una imagen y la recepción en la que se produce el contacto con un substrato común intersubjetivo. Se trata de la distinción entre resonancia y repercusión:

> Las resonancias se dispersan en los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos invita a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia, entendemos el poema; en la repercusión, lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un viraje del ser. Parece como si el ser del poeta fuese nuestro ser. La multiplicidad de las resonancias procede entonces de la unidad de ser de la repercusión. Para decirlo de una manera más simple, tocamos ahí una experiencia bastante conocida por el lector

> apasionado de poemas: el poema nos toma por completo. Esta captura del ser por la poesía tiene una huella fenomenológica que no engaña (Bachelard, 1974: 6).[60]

La "repercusión" es el nombre con el que Bachelard designa el hecho de que un "evento singular y efímero como lo es la aparición de una imagen poética singular [*événement singulier et éphémère qu'est l'apparition d'une image poétique singulière*]" (1974 : 3) pueda repercutir "en otras almas [*sur d'autres âmes*]", el hecho, pues, de que para ciertos casos haya algo así como una "transubjetividad de la imagen [*transsubjectivité de l'image*]" (1974: 3). Esta transubjetividad se funda a su turno en la teoría del inconsciente colectivo junguiano, presupuesto psicoanalítico, es cierto, pero que aspira a ofrecer un modelo de comprensión objetivo de la psiquis.

Dicho modelo, por otra parte, estipula la existencia de elementos inconscientes arcaicos a propósito de los cuales interesa precisamente destacar el carácter transhistórico. No le corresponde a la perspectiva desde la cual se emprende el presente estudio adoptar la posición del fenomenólogo bachelardiano ni por tanto catalogar para sí las imágenes que resuenan y las que repercuten. Con ello, ciertamente, no se conjuraría la crítica por subjetivismo. Sin embargo, sí resulta plausible extrapolar la distinción poético-fenomenológica entre resonancia y repercusión al comportamiento del hablante lírico arturiano y de ese modo hacer productiva para el análisis textual la ontología de la imagen y la teoría de la recepción fenomenológica. No buscar las repercusiones en el lector empírico, sino rastrear cómo el poema las marca a propósito del hablante lírico contribuirá, en efecto, a la descripción analítica de la interacción entre la subjetividad y el espacio. Mediante las imágenes espaciales de los poemas –tal es el supuesto que acompaña el análisis textual– dicho hablante lírico determinará (topoanalizará, estructurará, tonificará) su propia intimidad.

La subjetividad (II)

La subjetividad lírica

Mientras que la subjetividad dominante en la primera fase de creación de Aurelio Arturo es una subjetividad colectiva volcada programáticamente hacia el mundo exterior de las relaciones sociohistóricas y del entorno geográfico, la subjetividad que se articula en los poemas de la segunda fase se caracteriza por un decidido giro de su atención hacia el propio mundo interior. A esta instancia vuelta hacia sí misma, el discurso estético-filosófico la denomina "subjetividad lírica" (cf. Gnüg, 1983).

Se trata de la subjetividad que, de acuerdo con la estética hegeliana, acude al medio del género lírico para tematizarse a sí misma: en lo lírico, dice Hegel, "el ánimo mismo, la subjetividad como tal se convierte en el contenido propiamente dicho, de tal modo que de lo que se trata es únicamente del alma de la sensación y no del objeto más cercano" (citado por Gnüg, 1983: 42).[61] El surgimiento de la subjetividad lírica así definida tiene lugar en el contexto del desarrollo de la sociedad burguesa industrial, un desarrollo que se caracteriza por la tendencia ascendente del sujeto a comprenderse a sí mismo como individuo libre en oposición al poder de las circunstancias exteriores de la naturaleza y del ordenamiento social. Para el caso específico de la producción artística, se trata del proceso paralelo "de una autonomía estética del sujeto afirmada cada vez más radicalmente y de una creciente cosificación de las relaciones sociales [...]" (Gnüg, 1983: 3).[62] Lo que expresa esta subjetividad lírica en conflicto con la exterioridad es justamente su existencia interior, su *interioridad*. La perspectiva idealista define esta interioridad, en contraste con la inmediatez de

lo particular (de lo contingente, de lo personal), como la serie de contenidos subjetivos que, en virtud de su elaboración y mediatización lingüística, abandonan el radio privado del autor empírico y de la arbitrariedad fugaz de su ánimo para adquirir en la expresión poética duración o, como dice Hegel, “validez universal [*allgemeine Gültigkeit*]” (citado por Gnüg, 1983: 39).

Aunque el concepto de subjetividad lírica se fragua en el contexto social y artístico de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, su utilidad como categoría descriptiva se extiende por lo menos hasta la poesía de la modernidad tardía, toda vez que la base dialéctica que lo sustenta, esto es, la afirmación de la autonomía estética del sujeto frente a la cosificación del mundo de la vida (su mecanización, racionalización, mercantilización), no deja de acentuarse en el siglo siguiente.

De lo anterior da testimonio Theodor W. Adorno en “Rede über Lyrik und Gesellschaft” (1957), donde se postula que, ante una “situación social que cada individuo experimenta como hostil, ajena, fría, opresiva [...]” (1974 [1957]: 52),[63] la subjetividad presente en el poema rompe críticamente con la sociedad: “El yo que se hace oír en la lírica es un yo que se determina y expresa como contrapuesto al colectivo, a la objetividad [...]” (Adorno, 1974: 53).[64] Adorno, quien entre otras cosas tiene en mente el hermetismo de la poesía pura, identifica el lenguaje como escenario de dicha ruptura. En la medida en que el lenguaje de la lírica se diferencia del lenguaje que sirve de vehículo para el tráfico utilitario entre los hombres y de la relación enajenante con la sociedad, salvaguarda el gesto crítico de retraimiento subjetivo sin perder el componente de objetividad necesario para toda comunicación artística. La ruptura con la sociedad y con sus formas de hablar conduce, en último término, a que tanto sujeto lírico como lenguaje “coincidan”, se “reconcilien” y en cada caso se manifiesten por fuera de la oposición entre enajenamiento resignado y silencio monadológico: “el lenguaje mismo solo habla cuando deja de hablar como algo ajeno al sujeto y lo hace en cambio como la voz propia de este” (Adorno, 1974: 57).[65] En su resistencia al lenguaje enajenado, tanto lenguaje como sujeto salvaguardan, pues, su integridad.

Este componente crítico de la subjetividad lírica ha sido considerado en la recepción de la obra de Aurelio Arturo. *Morada al sur*, en efecto, se ha entendido como la expresión de una consciente postura crítica ante el entorno social de mediados del siglo XX. Rafael Gutiérrez Girardot, por ejemplo, delimita el contenido temático del poemario en términos de "infancia en el campo" para interpretarlo a continuación como "protesta callada" frente "a los escombros en que las clases dominantes habían convertido las sociedades independientes latinoamericanas" (1982: 524). No es tanto que Aurelio Arturo, como afirma otro crítico, haya desdeñado "las experiencias que le ofrecía la vida, su tiempo y su mundo", sino que, según piensa Gutiérrez Girardot, protestó contra ellas al modo del "exilio interior" (Cruz Vélez, 1977: 112, citado por Gutiérrez Girardot, 1982: 525).

En un texto sobre Ramón López Velarde, Gutiérrez Girardot precisa que esta protesta –fenómeno continental que en la clasificación histórico-literaria adquiere el nombre de posmodernismo– constituye un desarrollo del modernismo hispanoamericano en la medida en que involucra la conciencia crítica frente a "los desafíos de la vida moderna, a la expansión del capitalismo, a la difícil transformación de las sociedades de lengua española" (Gutiérrez Girardot, 1989: 131) y en que, bastante relevante para la presente exposición, moviliza las capacidades de la renovación modernista del lenguaje para percibir y expresar "mundos interiores complejos" (1989: 132). La rememoración de la infancia en la morada al sur sería, pues, la forma específica que, en el contexto hispanoamericano, elige la subjetividad de la poesía arturiana para su repliegue lírico-crítico.

Dicha tesis tiene el mérito de determinar positivamente el momento negativo de la atención a la interioridad: las consecuencias sociales de la modernidad son el dominio exterior respecto del cual se distancia la subjetividad. En el presente estudio interesa, además, el momento positivo, esto es, el contenido de la introspección subjetiva, el cual, no lejos del planteamiento de Adorno, se encuentra vinculado de manera estrecha con la búsqueda de un lenguaje singular. Un poema como "Interludio" (1940) ilustra ejemplarmente la situación de la segunda fase: el

hablante lírico escucha constantemente una voz interior, unas “palabras” (v. 13), con independencia del entorno espacial y del transcurso del tiempo, esto es, “errante por la ciudad o ante la mesa de trabajo” (v. 3) y “A través de las horas del día, de la noche” (v. 10). ¿Cuál es, ahora bien, la procedencia de esa voz interior? El siguiente apartado aborda esta pregunta.

La interioridad como el inconsciente

De la mano de una breve declaración poetológica de 1946, cabe precisar la fisonomía de la interioridad en la que se retrae la subjetividad lírica arturiana. Como acompañamiento a poemas suyos incluidos en una antología de poesía colombiana, Aurelio Arturo (1946) dice lo siguiente:

> Considero cosa vana tratar de definir la poesía. Creo en ella, simplemente, y la prefiero cuando se confía al valor expresivo de las palabras, mejor que a su elocuencia.
> Creo en la poesía todopoderosa, que encarna en palabras la vida y que no existe, que no puede existir, *sin raíces en el subconsciente. Pero ella no es solamente subconsciencia o conciencia sola, sino, a un mismo tiempo, sueño y vigilia*. En su lenguaje intenso, impregnado de la humana experiencia se aúna la imaginación, la sensibilidad y la inteligencia (citado por Cabarcas, 2003c: 20; el énfasis es mío).

Se trata de un credo poético que sitúa la génesis de la poesía en una subjetividad estructurada como suma de procesos conscientes e inconscientes (o subconscientes). El modelo de psique que se corresponde con dicha estructura es el de la psicología profunda (*Tiefenpsychologie*), corriente dentro de la que se incluyen, entre otros, el psicoanálisis freudiano y la psicología analítica de C. G. Jung. Este último autor, de quien ya en la década del treinta Aurelio Arturo tenía noticia,[66] plantea la existencia de contenidos inconscientes de carácter personal, es decir, adquiridos a lo largo de la vida individual, pero también de carácter colectivo, disponibles de manera hereditaria en la estructura de la psique humana.

Al *inconsciente personal* pertenece lo olvidado y reprimido, lo que

se percibe, piensa y siente de manera subliminal, así como el conjunto de complejos en torno a los cuales todo ello se organiza; del *inconsciente colectivo* son propios los arquetipos, esto es, asociaciones mitológicas típicas, motivos e imágenes de índole transcultural (cf. Jung, 2011b [1921], GW 6: § 919; véase *infra* "El concepto de arquetipo"). Para ilustrar la dificultad que le significa a la conciencia enfrentarse al problema de la naturaleza del inconsciente colectivo y de sus arquetipos –los cuales "han de entenderse ante todo como un fragmento de psicología prehistórica, irracional, más que como un sistema racional susceptible de examen detallado" (2011i [1931], GW 10: § 54)[67]–, Jung se permite una imagen que no carece de utilidad a la hora de intentar representarse visualmente lo que él mismo denomina "la estructura del alma [*die Struktur der Seele*]":

> Nos corresponde describir y explicar un edificio cuya planta superior fue construida en el siglo XIX. La planta baja data del siglo XVI y el examen más detallado del armazón arroja como resultado que fue levantada sobre una torre del siglo XI. En el sótano descubrimos fundamentos romanos y bajo él se encuentra una cueva sepultada. En la capa superior de su suelo se descubren herramientas de piedra y en la capa inferior restos de la fauna de la época. Tal sería aproximadamente la imagen de nuestra estructura anímica [...] (Jung 2011i, GW 10: § 54).[68]

Pese a los rendimientos metafóricos de esta imagen espacial, a los que no en vano recurre Bachelard como prueba de las posibilidades topoanalíticas de la imaginación (1974: 18), Jung mismo advierte de sus límites en lo que concierne a la dinámica del inconsciente, "pues nada en el alma es residuo muerto; todo, en cambio, está vivo" (2011i, GW 10: § 55).[69] Esto quiere decir que, en su condición de agentes, los contenidos inconscientes influyen de manera constante en la conciencia (y exigirían para su captación figurativa una imagen no solo estática, sino circulatoria que estipulase, por poner un caso, el merodeo de los fósiles por la terraza). De dicha influencia habla C. G. Jung en otras partes en términos de atracción.[70] Tanto complejos como arquetipos, en

efecto, poseen la capacidad de acaparar para sí la concentración y en general el funcionamiento de la conciencia al modo de afectos e imágenes interiores de peculiar intensidad que se apropian del territorio reservado al intercambio con el mundo exterior. Pues bien, esta condición "imantada" del inconsciente explica el momento positivo del repliegue en la interioridad. La subjetividad se desentiende críticamente de lo exterior, pero al mismo tiempo se expone al influjo de su interioridad inconsciente. Este momento de exposición asume en la poesía arturiana normalmente la forma de la escucha de una palabra, a la cual cabe entender como germen del "lenguaje intenso" mencionado en la nota de 1943 y sobre la que de manera no poco ilustrativa habla la siguiente estrofa de "Nodriza" (1961):

> […]
> (III) En mi silencio a veces aflora fugitiva
> una palabra tuya, húmeda de tu aliento,
> y cantan las primaveras y su fiebre dormida
> quema mi corazón en ese solo pétalo.
> […]

Con "subjetividad lírica" se le da nombre en el presente libro al modo de subjetividad típico para la segunda época de creación arturiana, en analogía con la "subjetividad colectiva" para los primeros poemas, y con la "subjetividad profética" para los poemas de la tercera época. La subjetividad lírica, resumiendo lo dicho hasta ahora, es el tipo de subjetividad que dirige la atención hacia su propia interioridad en oposición al dominio exterior de las relaciones sociales y de su lenguaje, y en concordancia con la atracción de los contenidos inconscientes. En el siguiente apartado se describen las instancias mediante las cuales se comunica esta introspección.

El yo y el tú líricos

La mediación en los poemas de la segunda época viene no solo determinada por la subjetividad lírica –modalidad que, como se

explicó en el apartado “Las instancias de mediación” (*supra*), para cada subjetividad se sitúa en el nivel del autor abstracto–, sino también por la instancia que detenta la voz: el hablante lírico. En los poemas de la segunda fase dicho hablante consiste la mayoría de las veces en un narrador homodiegético, esto es, que participa de los sucesos narrados y que habla sobre sí mismo mediante el uso de la primera persona.

En el presente estudio se acude al yo lírico solo como sinónimo de dicho narrador y por tanto *no* se entiende el yo lírico como aquel elemento distintivo de lo que en la discusión teórica en torno a los géneros literarios se ha considerado históricamente el carácter subjetivo de la lírica. Por una parte, el instrumentario narratológico adoptado para el análisis evita el tradicional vínculo genérico entre el yo lírico y lo subjetivo de la lírica en cuanto que opera con la idea transgenérica de que el narrador construye su identidad a partir de la adscripción a sí de la historia contada (cf. Hühn & Schönert, 2007: 315) –en este caso, de la historia contada en el poema–. Por otra, el hecho de que la profusión de realidades designadas bajo el concepto de yo lírico sea tan variopinta y contradictoria lo ha privado de la capacidad definitoria con la que en algún momento estuvo dotado.

Un recuento doxográfico muestra, por ejemplo, que el yo lírico se revela a la vez como autor, instancia textual y lector; como hablante ficticio y hablante real; como yo anónimo y yo individual; como exclusión de la ficción teatral y encarnación del yo dramático; como característica constitutiva del género y presencia parcial; como motivo, estructura de la obra y creatividad del autor (cf. Martínez, 2002: 377-378); es decir, muestra la imposibilidad de encontrar un sentido común en la maraña de múltiples y discordantes opiniones e invita a dejar de lado un concepto “sobrecargado y vago [*belastet und verwischt*]” (Burdorf, 1997: 192).

Incluso la queja sobre la imprecisión del concepto se ha vuelto ella misma tradición (cf. Killy, 1972: 4). Podría pensarse que aún cuenta el propósito con el que fue introducido a comienzos del siglo XX en la teoría literaria, esto es, el de diferenciar entre el yo del autor empírico y el yo del poema, dos instancias que supuestamente la estética idealista daba por idénticas –el punto de referencia sería

la definición de Margarete Susman según la cual el yo lírico es "una forma [...] que el poeta crea a partir de su yo dado" (1910: 16)[71]–, pero dicha separación se consigue hoy en día con las categorías del modelo de comunicación literaria (cf. Schlickers, 1994: 18) y, por tanto, también en este sentido el concepto se ha calificado de prescindible (cf. Schönert, 1999: 293). En lo sucesivo, pues, la expresión "yo lírico" designará simplemente una modalidad del hablante lírico o narrador predominante en la segunda fase de creación de Aurelio Arturo.

Según se dijo en la primera parte, en el apartado de "Las instancias de mediación", el modelo de comunicación literaria no solo distingue entre el hablante del poema y el autor empírico, sino también entre el hablante y el autor abstracto. Al mismo nivel del hablante, también se distingue entre este y el destinatario. Ambas distinciones pueden considerarse como relaciones que perfilan al hablante (o yo) lírico, en el sentido de que su constitución depende tanto de su nexo vertical con el autor abstracto como de su nexo horizontal con el destinatario –el tú lírico–.

A propósito de la primera distinción, Schmid dice que la existencia del autor abstracto "arroja una sombra de objeto al narrador, el cual se presenta a menudo como dueño de la situación y parece disponer libremente del presupuesto semántico de la obra" (2005: 64).[72] La puesta en perspectiva significa que el contenido enunciativo atribuible al narrador se encuentra inserto, estratégicamente dispuesto en la composición de una instancia observadora, y que por lo tanto detalles no transparentes para el narrador pueden no obstante estar marcados en el texto.[73] Hühn & Schönert lo ejemplifican con la creciente embriaguez del hablante del poema "Im Hafen" de Heinrich Heine (cf. Hühn & Schönert, 2007: 12; Schönert, 2007a). Del corpus arturiano son sobre todo poemas de la tercera fase como "Lluvias", "Tambores" y "Yerba" donde, a causa de la peculiar distribución de los versos en el espacio de la página, el recurso al autor abstracto revela su pertinencia analítica.

La relación con el tú lírico –uno de los componentes más relevantes de los poemas de madurez– condiciona al yo lírico en varios niveles de la comunicación. Como receptor, el tú lírico

propicia el uso de determinados recursos retóricos (por ejemplo, el apóstrofe), mientras que como objeto de evocación desencadena cambios emocionales o cognitivos que el narrador a su turno tematiza y representa performativamente (cf. el poema "La ciudad de Almaguer"). Pero, además, el conjunto de poemas de madurez permite pensar que la empresa de la subjetividad lírica es el hallazgo de una voz propia en la escucha de las voces y sonidos de algunas otredades –los hermanos, las amadas, los amigos, la naturaleza, el lenguaje mismo–, una empresa que integra entonces la tensión con el tú lírico a la exploración de la interioridad. Dentro de sí, el yo lírico se encuentra con los otros. En "mi silencio", dice el yo lírico recién citado, aflora "una palabra tuya" ("Nodriza", vv. 7, 8).

El contexto histórico-literario (II): introspección, diferenciación, autonomía

El *ethos* introspectivo

Que el tránsito de los años veinte a los años treinta suponga un cambio en la obra de Aurelio Arturo en dirección hacia una poesía de tipo introspectivo, que deja atrás el vuelco de los poemas juveniles a la realidad histórico-política, es un fenómeno que se corresponde con la tendencia sociocultural colombiana del momento, tal y como la describe la historia de las mentalidades. En efecto, dentro del contexto de una sociología que se propone definir "el *ethos*[74] general [...] que impregna una época y que articula sus distintas manifestaciones" (Uribe, 1992: 3), el historiador de las mentalidades Carlos Uribe Celis aventura un diagnóstico sobre el "estado de ánimo cultural" (1992: 6) para cada década del siglo XX colombiano y caracteriza la del treinta como la del arribo de un *ethos* introspectivo.

Mientras que en los años veinte la "conciencia y el 'modo de vida' sociales" (Uribe, 1992: 3) se definen por una disposición hacia el cambio, por una "euforia juvenil", un "*ethos* agitacional", "de extroversión" y "cosmopolita" (1992: 50), la década del treinta significa, en cambio, un período de nacionalismo e introspección en el sentido de que la sociedad colombiana vuelve los ojos sobre sí misma. A realidades como la expansión de las obras públicas, el flujo internacional de divisas, el surgimiento de la clase obrera, la propagación de ideologías socialistas, el comienzo de la arquitectura civil con modelo anglosajón y la presencia del automóvil, el avión y el cine en los años veinte, las sucede en el

decenio posterior una nueva atmósfera en la que “Colombia mira hacia adentro” (Uribe, 1992: 53).

El desplazamiento de la atención se manifiesta, por ejemplo, en el auge del producto nacional manufacturado, en la intención de reformar las leyes que regulan la propiedad rural, en la propuesta gremial de una educación “adaptada a las características del país [y] fundada en su cultura popular y en su folklore” (Uribe, 1992: 65), en la promoción del turismo local, en fin, en la orientación terrígena de la pintura y la escultura y en la doble tendencia patriótica y psicologista en la literatura.

A propósito de la orientación terrígena de las artes figurativas, Uribe Celis menciona a Los Bachués –un grupo de artistas que buscan “inspiración en el muralismo mexicano y se vuelcan hacia los temas de la cultura autóctona” (1992: 59)– y cuenta dentro de dicho grupo a José Domingo Rodríguez (1895-1968), Rómulo Rozo (1899-1964), Pedro Nel Gómez (1899-1984), Luis Alberto Acuña (1904-1994), Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970) y Gonzalo Ariza (1912-1995).

Aunque se trata en realidad de dos grupos –esto es, quienes en efecto hacen manifiesta su filiación a partir de la escultura *Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas* (1925), de Rómulo Rozo, y quienes pertenecen al círculo de Pedro Nel Gómez–, lo cierto es que la historiografía del arte colombiano sí registra a partir de la década del treinta un momento de nacionalismo como rebelión contra la tradición académica del neocostumbrismo españolizante y, por otra parte, como auge del arte conmemorativo en edificios, plazas y calles. Ejemplo de bachuismo es la pintura *Bachué, diosa generatriz de la raza chibcha* (1937), de Luis Alberto Acuña; de Pedro Nel Gómez cabe citar los frescos del Palacio Municipal de Medellín –el actual Museo de Antioquia–, llevados a cabo entre 1935 y 1937. Dentro del arte conmemorativo, finalmente, destaca el fresco *Bolívar en el Congreso de Cúcuta* (1945-1947), de Santiago Martínez Delgado (1906-1954) (cf. Londoño, 2005: 106-ss; Serrano, 1989: 159-160).

Para ejemplificar el nacionalismo en la novela, Uribe Celis cita las obras *Toá* (1933) y *Mancha de aceite* (1935) de César Uribe Piedrahíta, así como *Risaralda* (1935) de Bernardo Arias Trujillo, *Pescadores del Magdalena* (1938) de Jaime Buitrago y, entre otras,

Quindío: epopeya del colono antioqueño (1940) de Antonio J. Arango. De la novela psicológica, por su parte, los ejemplos consignados, con títulos no menos elocuentes, son *Eugeni, la Pelotari* (1936) de Félix Henao Toro –"primera novela psicoanalítica que se escribe en español" (citado por Uribe Celis, 1992: 60)–,[75] *Panorama de cuatro vidas* (1934) de Roberto Pineda Castillo, *Psiqué, somero ensayo de psiquiatría. Breviario sentimental* (1937) de Bernardo Uribe Muñoz y *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934) de Eduardo Zalamea Borda.

Más allá de lo cuestionable que resulte hablar de un *ethos* para cada década y de que, por tanto, las consideraciones de Uribe Celis tengan un alcance restringido –la periodización por decenios es calificada de "arbitraria" por el mismo autor (1992: 6)–, no hay duda de que el paso de los veinte a los treinta constituye con nitidez un punto de inflexión político, económico y social en Colombia y en general en Latinoamérica (cf. Ángel Rama, 1998: 83-ss, y José Luis Romero, 2005: 319-ss).

El recorrido de Pierre Gilhodes por la cuestión agraria en Colombia durante la primera mitad de siglo deja constancia de la expansión de las reivindicaciones campesinas en la década del treinta y de la búsqueda estatal, nueva para ese entonces, de soluciones duraderas al problema agrario. La referencia a "cierto clima de unidad patriótica" (Gilhodes, 1989: 316), originado con ocasión del conflicto fronterizo en 1932 y 1933 con el Perú, encaja también en la tesis del incremento del interés en lo nacional.

Durante la década del treinta y del cuarenta, a causa entre otras cosas del ascenso del totalitarismo y de la guerra en Europa, la reflexión sobre las raíces de la propia cultura adquirió el rango de tópico: "[...] en ninguna época de la historia colombiana –dice Rubén Sierra Mejía– se había reflexionado tanto acerca del asunto" (2009: 367). No menos importante es el hecho de que en 1929 se desencadena la crisis económica mundial y se acelera la migración de población rural a las ciudades. José Luis Romero denomina a este proceso "masificación" (2005: 319-ss), una mezcla de éxodo rural y explosión demográfica que a la larga conducirá a la escisión de la sociedad en un mismo espacio urbano.

La obra de Aurelio Arturo no es ajena a las novedades que trae consigo el nuevo decenio. El giro hacia la interioridad se

corresponde con un cambio de mentalidad generalizado que, en el caso de la representación artística, asume no solo la forma de una concentración en los elementos anímicos de una subjetividad, sino también la forma de una atención al entorno nacional en la que ella se encuentra inmersa. En otras palabras, el *ethos* introspectivo abarca fenómenos tan contrapuestos como lo son, desde el punto de vista de la temática literaria, la novela de protesta social y la novela psicologista. La denuncia de la explotación petrolera norteamericana en *Mancha de aceite* y el viaje proustiano de *Cuatro años a bordo de mí mismo* caben dentro de esa misma mentalidad. En la lírica arturiana confluyen ambas formas. La exploración del inconsciente es también la exploración de un espacio vivido, imaginado y metafórico. Si se cuenta la primera etapa de creación, puede decirse que el espacio telúrico se interioriza. "Personalmente me ha interesado el paisaje como modo de expresión y por ser lo más propio y auténtico que tenemos", dice, en efecto, el pintor Gonzalo Ariza (1978: s. p.), en una formulación que resume la confluencia de exterioridad e interioridad en los años treinta.

Diferenciación y autonomía en la República Liberal

Entre 1930 y 1946 tiene lugar en Colombia la llamada "República Liberal", una sucesión de gobiernos liberales que rompe con una hegemonía conservadora de medio siglo y que introduce una serie de reformas constitucionales con el propósito de modernizar diversos ámbitos de la vida nacional. Estas reformas pueden entenderse como casos concretos de lo que los sociólogos denominan, en el contexto de los procesos modernizadores, la tendencia a la *diferenciación*.

"Diferenciación"[76] significa la división de una unidad social o sistema en partes independientes que comienzan a funcionar de acuerdo con su propia dinámica y autonomía. Dichas partes son, por ejemplo, los ámbitos de la familia, la ciencia, la política, el derecho, la religión, el arte, los medios masivos de comunicación, la educación, la salud, el deporte y las relaciones íntimas. Se trata de una división que asume la forma de un tránsito de lo simple a lo

complejo, de una especialización de la sociedad, ocasionada, para poner un caso, por el crecimiento de la población. Cuando se habla de diferenciación se alude sobre todo a la diferenciación horizontal, es decir, al surgimiento de nuevos subsistemas cuya tarea es el cumplimiento de las funciones del sistema en un mismo nivel jerárquico y no, por tanto, a la formación de estructuras de dominio en las que se produce (verticalmente) la estratificación o desigualdad social. Los lugares de asistencia social en la Edad Media tardía, para ilustrar lo anterior, eran centros donde tenían cabida de manera indiferenciada personas con discapacidad física o mental, huérfanos, viudas, viajeros, miembros de órdenes religiosas, entre otros. A partir del siglo XVIII, en cambio, dichos lugares se transforman en centros más especializados como hospitales, psiquiatrías, hogares para huérfanos, cárceles, etcétera. La sociedad moderna –o en vías de modernización– es, así, la coexistencia de sistemas y subsistemas cada vez más variados y complejos. "[L]a unidad de la sociedad –afirma Niklas Luhmann (1986: 216)– no es entonces otra cosa que esta diferencia de los sistemas funcionales; no es otra cosa que su recíproca autonomía e insustituibilidad" (citado por Degele & Dries, 2005: 63-64).[77]

Se sobreentiende que la tendencia a la diferenciación en el contexto colombiano no es ni mucho menos exclusiva de las décadas del treinta y del cuarenta; sin embargo, el ímpetu reformador de los gobiernos liberales sobre la base del atraso dejado por el largo período de dominio conservador le otorga durante la época en cuestión una particular visibilidad. La mención de algunos casos concretos de la modernización en el sentido de la diferenciación reviste relevancia para el presente análisis en cuanto que las corrientes poéticas del momento –Piedra y Cielo y Mito– participan también de dicha tendencia.

La educación fue uno de los campos en los que se produjo mayor número de reformas. Resulta elocuente que entre 1934 y 1938 el presupuesto destinado al ramo se haya cuadruplicado (cf. Jaramillo Uribe, 1989: 93). Desde 1932, los gobiernos liberales se proponen ampliar y mejorar el cuerpo docente para todos los niveles de formación (básica, media y profesional), la oferta nutricional para los estudiantes –mediante comedores escolares y universitarios–, así

como las condiciones higiénicas y de infraestructura para escuelas y colegios. La creación de la Inspección Nacional Educativa traslada a manos civiles la función de inspección escolar y se la retira por tanto a los sacerdotes católicos –que de facto la tenían desde el siglo XVIII–, lo cual conduce a serias fricciones con la Iglesia, sobre todo a partir de 1935, cuando una reforma en el plan de estudios de bachillerato estipula la reducción de las clases de religión (cf. Jaramillo Uribe, 1989; Silva, 2009).

En parte como eco a la Reforma Universitaria de Córdoba (1918), se reforma también en 1935 la universidad pública, a la cual se adjudica a partir de entonces un alto grado de autonomía administrativa. Justamente en el contexto de los cambios en la universidad se fomenta no solo la investigación científica en general, sino que además se crean una serie de instituciones encargadas del cultivo específico de las ciencias puras – por ejemplo la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Fisicoquímicas y Naturales, en 1933 (cf. Poveda, 1989: 171)–, lo cual significa "el despegue de estas disciplinas como áreas autónomas de conocimiento" (Sánchez, 2009: 519). Dicha autonomía se refleja en la fundación del Ateneo de Altos Estudios en 1940, institución que se propone el cultivo del saber "no como medio sino como fin en sí" (*Revista de Indias*, 1940: 296, citado por Sierra Mejía, 2009: 383).

Autonomía se les empezó a conceder también por aquella época a las mujeres y a los trabajadores. Aunque el derecho al voto solo les fue reconocido a las mujeres en 1954, desde el comienzo de los treinta se registran intentos por otorgarles igualdad de condiciones en el ordenamiento político: a partir de 1933 adquieren derechos patrimoniales en la unión marital y tienen permitido el acceso a los estudios secundarios y universitarios; posteriormente, en 1936 se promulga una ley según la cual pueden desempeñar cargos públicos (cf. Velázquez, 1989: 25-ss).

La actividad sindical, por su parte, no solo se regula, sino que se estimula desde 1931. En 1944 se reconoce jurídicamente el derecho a la huelga y se expiden normas para la protección de los activistas sindicales (cf. Urrutia, 1982: 233-ss).

En cuanto a la economía, el modelo liberal de desarrollo conduce a que alrededor de 1945 se consolide el poder de los

gremios económicos, esto es, no estatales, en la dirección de la economía nacional –la fundación de la Andi y Fenalco, por ejemplo, data de aquellos años– (cf. Pécaut, 2001 [1987]: 342-ss). Finalmente, el ascenso del fascismo en Europa obliga a los sucesivos gobiernos entre 1930 y 1946 a hacer en el campo de la política propiamente dicha una defensa de la democracia liberal y de la autonomía de cada una de las ramas del poder público (cf. Sierra Mejía, 2009: 363).

La educación, la ciencia, las mujeres, los obreros, la economía y la política son, pues, algunos de los ámbitos, instituciones o grupos que participan de la dinámica diferenciadora gracias a la cual adquieren para sí mismos mayor autonomía. Sin duda se trata de un fenómeno en el que parcialmente convergen otros procesos modernizadores como lo son, por citar algunos, la secularización, la democratización o la expansión del capitalismo. Interesa, sin embargo, enfocar las transformaciones de la época desde el punto de la diferenciación (autonomización), pues es desde donde mejor se capta lo que ocurre en el campo artístico.

A nivel del estímulo institucional de los gobiernos liberales pueden mencionarse el programa de difusión del pensamiento y la literatura latinoamericanos y colombianos concretado, respectivamente, en la edición de *Revista de las Indias* (1936-1951) y en los volúmenes de la Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, así como la propagación –mediante la inauguración en 1940 del Primer Salón Anual de Artistas Colombianos y de los programas musicales de la Radiodifusora Nacional– de la idea según la cual la sensibilidad estética es una facultad humana independiente que requiere educación y estímulo mediante la puesta a disposición de las obras artísticas (cf. Sierra Mejía, 2009: 385-ss).

La autonomía literaria en los años cuarenta y Piedra y Cielo

Durante los años cuarenta domina en el panorama literario colombiano la divulgación y discusión de la poesía de Piedra y Cielo, un grupo de poetas que se considera a sí mismo un

movimiento poético renovador y a quienes incluso algunos comentaristas llegan a calificar de revolucionarios (cf. Cote Lamus, 1978: 167; Serpa, 1978: 163). La novedad procede no tanto de una estética de intereses vanguardistas –es difícil, como se verá, encontrar en sus poemas alguna huella de la subversión vanguardista de formas y contenidos que lustros antes se había producido en la misma lengua y en el mismo continente–, sino del hecho de que el proceso social de autonomización del arte alcanza con el piedracielismo un nivel que la historia literaria colombiana no había conocido antes (cf. Gutiérrez Girardot, 1997: 219; Jiménez, 2002b: 114).

El concepto de autonomía del arte se refiere a dos fenómenos. Desde una perspectiva sociológica, designa el proceso de diferenciación social exclusivamente moderno mediante el cual el sistema artístico, de acuerdo con la terminología de la teoría de sistemas, adquiere independencia respecto de otros sistemas –a su vez también en vía de autonomización, como lo son, por ejemplo, la religión o la ciencia– y crea las condiciones para que la comunicación artística se imponga a sí misma sus propios criterios y leyes sin apelar a la sanción de una instancia superior o heterónoma (cf. Klinkert, 2002: 49-ss).

Manifestación de dicho proceso es, para poner un ejemplo en el ámbito de la estética filosófica, la conceptualización kantiana del juicio estético, el cual constituye un juicio diferente del juicio cognoscitivo o moral. Ante la pregunta por si un objeto es bello, dice Kant, uno quiere saber "si la simple representación del objeto en mí está acompañada de placer, independientemente de cuán indiferente pueda ser yo a la existencia del objeto de dicha representación" (1977 [1790]: 117).[78] Es decir, como explica Thomas Klinkert, "una cosa puede ser bella con completa independencia de si es buena en términos de utilidad, adecuación o moral" (2002: 51-52).[79]

Ya en el ámbito mismo de la sociología, Pierre Bourdieu aborda el fenómeno de la autonomía artística a partir del concepto de campo. El campo artístico es el escenario donde tienen lugar las luchas objetivas entre los diversos aspirantes a monopolizar la definición del arte (cf. Bourdieu, 1992: 321-ss). Como campo de

fuerzas, campo de lucha por la posición hegemónica, este escenario obedece a una lógica interna que solo mediatamente está expuesta a la influencia de las determinaciones externas. Digna de mención resulta además la constitución bipolar del campo: por un lado se encuentran quienes defienden el principio autónomo (el arte por el arte) y, por otro, quienes son más dados a satisfacer las demandas heterónomas (arte burgués, arte comercial) (cf. Bourdieu, 1992: 302).

Junto a este concepto sociológico de autonomía, cabe distinguir una variante artístico-poetológica según la cual "autonomía" significa la redoblada emancipación del arte respecto de preceptos poetológicos, por un lado, y de su antigua función representativa, por otro (cf. Wolfzettel & Einfalt, 2000: 434-435). Obras dentro del contexto de la estética del genio son ejemplos del primer aspecto, en tanto que el segundo comienza a gestarse con las de la denominada modernidad tardía –Baudelaire, Mallarmé, el simbolismo, poesía pura, etcétera–.

Pues bien, teniendo en cuenta los dos sentidos de autonomía, el institucional y el poetológico, se verá que el papel del piedracielismo en la historia literaria de Colombia consiste en una acentuación de la autonomía institucional del arte –un paso más en la consolidación del campo literario–, acentuación que, sin embargo, se abstiene de pretender la autonomía poetológica en el sentido de aspirar a una poesía antirrepresentativa.

Con todo y que el fenómeno de la autonomía institucional, esto es, el de la separación de lo artístico de los otros ámbitos de la sociedad, ya había comenzado tímidamente a manifestarse décadas antes en instituciones literarias como la *Revista Gris* (1892-1895) y la *Revista Contemporánea* (1904-1905), hasta la década del treinta "la vida literaria era un ejercicio previo a la carrera política, y la poesía, principalmente, un ornamento o un jardín cuyas flores ya secas se trasplantaban a la retórica parlamentaria" (Gutiérrez Girardot, 1997: 212).[80] Los piedracielistas, en cambio, surgen, a modo de excepción local, "como conjunto generacional vinculado por nexos exclusivamente poéticos" (Jiménez, 2002b: 114). Dicho carácter excepcional se capta más claramente cuando por contraste se tiene en cuenta la composición del grupo literario más célebre de

la década del veinte. En efecto, dentro de los escritores reunidos en torno a la revista *Los Nuevos* (1925) se cuentan, entre otros, Alberto Lleras (1906-1990) –presidente entre 1945 y 1946 y de 1958 a 1962–, Jorge Eliécer Gaitán (1903-1948) –caudillo liberal asesinado durante su candidatura presidencial– y Rafael Maya (1897-1980) –poeta, crítico y parlamentario–. Justamente Rafael Maya sostenía todavía en 1944 que la poesía colombiana "más completa y de expresión más adecuada" es la que sirve de "vehículo de las ideas" (citado por Charry Lara, 1993: 37). Una opinión semejante deja de encontrar eco a partir del piedracielismo. Uno de sus miembros, antes bien, reivindica en un artículo de 1941 la independencia de la poesía respecto de otros ámbitos del espíritu, e invoca para ello el proceso moderno de diferenciación: contra la estética parnasiana de Guillermo Valencia –por entonces el poeta canónico–, así como contra el supuesto giro filosófico de sus últimos poemas; Tomás Vargas Osorio anota que

> en todas las ramas de la cultura moderna existe una profunda tendencia hacia la libertad de las unas con respecto a las demás [...]. Del mismo modo la poesía no puede permitir que sus dominios sean invadidos por la filosofía o la ciencia. La poesía es de una naturaleza tal que rechaza toda mezcla, porque en ella sus calidades más puras se pervierten (1941: 1).

Poetas posteriores acentuarán esta tendencia y extraerán incluso de ella argumentos en contra de los predecesores: para Andrés Holguín (1918-1989), en los piedracielistas no hay suficiente independencia de un grupo –suficiente soledad–; para Fernando Charry Lara (1920-2004), no hay suficiente seriedad en la entrega al oficio (cf. Jiménez, 2002b: 152, 155).

Características del piedracielismo

Los *Cuadernos de Piedra y Cielo* se editan en Bogotá entre finales de 1939 y comienzos de 1940. Se trata de una serie de poemarios en los que publican sus poemas Jorge Rojas (1911-1995), Carlos

Martín (1914-2008), Arturo Camacho Ramírez (1910-1982), Eduardo Carranza (1913-1985), Tomás Vargas Osorio (1908-1941), Gerardo Valencia (1911-1994) y Darío Samper (1909-1984), un grupo de autores que a partir de entonces son conocidos como la generación de Piedra y Cielo. Con dicho mote, título de un libro de Juan Ramón Jiménez, la nueva generación ratificaba el magisterio del poeta español. Interesaba sobre todo la divisa de la poesía como "lo espontáneo sometido a lo consciente" (citado por Rojas, 1972: 117), donde lo espontáneo, independientemente de que fuera teorizado como el conjunto de los contenidos inconscientes, se realizaba más bien como la expresión de la emoción y el sentimiento.

En el capítulo de la *Historia de la poesía colombiana* dedicado a Piedra y Cielo, Fernando Charry Lara precisa esta ascendencia anotando que la influencia de Juan Ramón Jiménez viene más bien mediatizada por los autores de la Generación del 27, en concreto por las antologías que en 1932 y 1934 publica Gerardo Diego en Madrid –*Poesía española, antología 1915-1931* y *Poesía española, antología (contemporáneos)*–, libros que se convirtieron "en lectura cotidiana de los poetas de Piedra y Cielo, según varios de ellos declararon después" (Charry Lara, 1991: 340). En virtud del gusto del grupo español por el gongorismo en general y la metáfora en particular, lo "ingenioso" pasa a ser uno de los rasgos característicos de la nueva generación de poetas colombianos. Lo "ingenioso" en la mención de Charry Lara es el culto a la destreza idiomática, en desmedro de la revelación y comunicación de que es capaz el lenguaje poético. Se trata de la "sola voluntad de estilo", sin una "profundidad" que la sustente (Charry Lara, 1975: 95-96). El poeta y crítico colombiano tiene en mente la explícita valoración del ingenio por parte de Pedro Salinas y, sobre todo, la actitud crítica que al respecto manifestó Luis Cernuda quien, en efecto, habla del temor de Salinas

> a tocar temas o situaciones donde apareciese lo humano fundamental; hasta evitaba usar las palabras para decir algo que no fuese rasgo de ingenio o preciosismo verbal; o sea, en uno y otro caso, solo para frases donde el poeta no arriesgara nada suyo profundo (Cernuda 1994: 198).

Dentro de las influencias, Charry Lara cuenta también a Vicente Huidobro y a Pablo Neruda. La recepción parcial de que es objeto el primero consiste en asumir como programa la libertad de la imagen, pero sin la negativa creacionista a la expresión sentimental, es decir, sin el rechazo frontal a la representación, bien del mundo exterior o del interior. La expresión sentimental, continúa Charry Lara, se acepta en cambio por la vía de la poesía amorosa nerudiana de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924). La referencia a Huidobro suena desmedida cuando se comparan los textos programáticos del chileno con el balance que de los logros juveniles hace Eduardo Carranza, cabeza del piedracielismo. "No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo" es, por ejemplo, una de las célebres sentencias con que Huidobro toma partido por una poesía no representativa (Huidobro, 2002b [1914]: 102). Antes que imitar, la poesía se propone crear. Creacionismo, explica el chileno en otro documento, "es un arte que [...] quiere escapar de todo parentesco con la realidad y pretende ofrecernos una belleza completamente independiente del mundo exterior" (Huidobro, 2002a [1920]: 106). Muy otras fueron las pretensiones que motivaron la poesía del joven Carranza piedracielista quien, a propósito de su primer libro, publicado en 1937, cuenta que

> significó una ruptura [...] con la poesía modernista anterior, de índole generalmente afrancesada; un regreso a lo hispánico clásico y moderno, y un reingreso a una vena terruñera de poesía interrumpida a fines del siglo XIX. [...] Se trataba [...] de un regreso a la tradición nacional, al orden clásico, llevando, obviamente, los aportes de una nueva sensibilidad poética (Carranza, 1978b: 194).

La diferencia entre ambos testimonios es orbital. Con todo, fueron los mismos piedracielistas quienes suscribieron la influencia huidobriana (cf. Martín, 1995: 38). Dicho gesto, por demás, antes que adhesión al radicalismo creacionista, manifiesta más bien el intento de flexibilizar una retórica poética de la que aún se demandaba no solo el simple cumplimiento de la función comunicativa, sino también la observancia de la moral católica (cf. Lozano, 1978 [1940]: 135). En síntesis, la metáfora ingeniosa al

servicio del sentimiento –Eduardo Carranza dirá más tarde: "mis clásicos son Cervantes y mi corazón" (1978c [1969]: 203)– se convierte en el problemático bastión para la renovación de la poesía colombiana a finales de los treinta y comienzos de los cuarenta.

En otras latitudes del continente también se practicaba por la misma época el retorno a la expresión sentimental. A los poetas de la denominada "Generación del 40" en Argentina, por ejemplo, se los conoce en virtud de su orientación estética como los "neorrománticos": "Todo consiste en murmurar lo que se siente", dice Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978) (citado por Fernández Moreno, 1967: 256). Junto con este, los nombres de Vicente Barbieri (1903-1956), Juan G. Ferreyra Basso (1910-1984), Daniel Devoto (1916-2001) y Enrique Molina (1910-1997) se asocian a la revaloración del tópico del corazón, al canto de lo nacional y al cultivo del sonetismo (cf. Fernández Moreno, 1967: 226-ss), características todas que aparecen en los piedracielistas y que a su turno explican la repetida adscripción de este grupo al neorromanticismo (cf. Téllez, 1978 [1948]: 158).

A este respecto cabe recordar que en la crítica a Valencia recién citada, Tomás Vargas Osorio no solo reprueba en nombre de la autonomía la injerencia del discurso científico o filosófico en la poesía, sino que, sobre todo, descalifica como "error" la inclinación formalista, estatista y ornamental y de la escuela parnasiana –el "faquirismo estético"– en desmedro de la "profundidad" vital, humana, emocional, que en cambio sí está presente en la poesía romántica de un Víctor Hugo y a la que, según él, se "encamina todo el arte contemporáneo" (Vargas Osorio, 1941: 1). Los argentinos, por su parte, también identificaron como blanco de su distanciamiento crítico el formalismo, solo que no en su versión parnasiana, sino ultraísta.

Sobre la unidad estilística de Piedra y Cielo, sentencia el investigador David Jiménez que "existe un estilo piedracielista, detectable y parodiable; sus rasgos pueden abstraerse a partir de la obra poética de cada uno de los siete poetas agrupados, aunque no se encuentren en todos con la misma frecuencia ni revistan la misma importancia" (2002b: 108). Los rasgos propios de este estilo son, según la enumeración de Jiménez, el empleo de la imagen

“como síntesis abrupta de un elemento sensorial y otro espiritual [...], la función del adjetivo como desmaterializador, la espiritualización de todo lo real en el poema [...], el predominio de lo delicado, la imaginería de las estaciones, el tema elegíaco tratado con levedad lírica” (2002b: 109), entre otros.

Jiménez muestra además que la detección y enjuiciamiento de los rasgos estilísticos comunes también fueron tema de los críticos contemporáneos al grupo. Así por ejemplo, en publicaciones de 1946, un autor bajo el seudónimo de “Fedro” identifica la tendencia a “adjetivar los participios, abusar del retruécano, modificar arbitrariamente el valor semántico de los sustantivos, contraponer el significado de un adjetivo al del sustantivo que está modificando” (Jiménez, 2002b: 110), mientras que, por su parte, Jorge Zalamea, en 1940, recomendaba a Eduardo Carranza salir del “clausurado jardín de niñas como alondras y jazmines como niñas” (citado por Jiménez, 2002b: 118).

Eduardo Carranza es la figura más representativa del grupo. No solo se consideró a sí mismo su líder y defensor, sino que fue, de entre los miembros, el que gozó de más popularidad dentro y fuera del país. Alfonso Reyes, Pablo Neruda y Gerardo Diego lo glosaron. “Orgulloso capitán de Piedra y Cielo” se autodenominó alguna vez (Carranza, 1978c: 198), y en el rango de “capitán emancipador” fue ratificado por alguno de sus compañeros de grupo (Martín, 1978: 393). Teniendo en cuenta además que dicha capitanía fue bastante efectiva en la conquista de una posición privilegiada en el campo literario, como bien lo muestra David Jiménez (2002b: 103-141), es posible considerar a Eduardo Carranza como la figura representativa del código poético epocal y tomarlo en consecuencia como referencia para situar la poesía de Aurelio Arturo en relación con dicho código.

Eduardo Carranza: identificación entre el autor empírico y el hablante

Es lugar común en la recepción de la vida y obra de Eduardo Carranza la opinión según la cual su existencia es modelo de

consagración a la poesía. El poeta Eduardo Cote Lamus (1928-1964) lo formula así: "La poesía para Eduardo Carranza ha sido la razón de su existencia. Es su manera de ser, su realidad vital, su proyecto. [...] La realidad radical de su ser no es otra que la poesía. Hasta cuando hace política, Eduardo Carranza hace poesía" (1978: 170). En términos similares se expresa Danilo Cruz Vélez cuando anota que "En el fondo, el único interés que dirigía su vida era la poesía" (1986: 301).

Dicha opinión se corresponde con el hecho de que el autor empírico, en sintonía con el proceso moderno de autonomización del campo artístico, consideró la escritura de poemas como un oficio independiente de regulaciones no estéticas y se comprendió a sí mismo ante todo como poeta dedicado a la poesía y no como político, moralista o gramático. Es así que Carranza declara su diferencia respecto de la figura canónica de Guillermo Valencia –en las luchas dentro del campo artístico "existir es diferir" (*exister c'est différer*), dice Bourdieu (1992: 333)–, entre otras cosas mediante el recurso a la vocación, calculadamente modesta, del propio espíritu:

> Quizá menos agudo que el de otros más afortunados, mi espíritu nunca pudo percibir la hondura de los conflictos ideológicos, de las oposiciones religiosas que plantea y resuelve. En todo caso he creído siempre que el destino de la poesía es muy otro al de probar algo [...] (Carranza, 1978a [1941]: 122).

Ahora bien, ¿cuál es, para Carranza, "el destino de la poesía"? Suponiendo que, como él dice, al "gran poeta no se le exige que sea un humanista, un filósofo o una cabeza enciclopédica" (Carranza, 1978a: 121), ¿cuál es la exigencia que le corresponde? En otras palabras, ¿en qué consiste la estrategia literaria mediante la cual el autor piedracielista dota de contenido la figura del poeta autónomo?

Carranza acude a la identificación, de índole romántica, entre autor empírico y hablante y en consonancia con ello hace de los poemas el medio de expresión de las emociones y percepciones que experimenta él mismo como instancia extratextual, como individuo de carne y hueso, dotado de sentimientos. De ahí procede, por

ejemplo, la abundancia de poemas de amor. Al mismo tiempo, dado que toda identificación circula en las dos direcciones, el autor empírico se muestra por fuera del discurso literario también como poeta lírico: discursos políticos, crítica literaria y entrevistas vienen revestidos con retórica piedracielista. Poeta es, pues, el yo personal dentro y fuera del texto literario. Charry Lara habla de "una profunda identidad entre vida y poesía" (1991: 360) y el propio Carranza apela a las imágenes de "la sangre" que corre por sus poemas o de la entrega del "corazón escrito" (1975: 361).

Dicha estrategia no procede de una reacción a la poesía moderna tal y como empezó a estructurarse décadas antes en Baudelaire, la cual procuró justamente una alternativa a la identificación romántica desde que cultivó la despersonalización y sometió a crítica la primacía del "corazón" –esto es, de la emoción de corte biográfico– mediante el recurso a la actividad de otras facultades como, por ejemplo, la fantasía o el inconsciente (cf. Friedrich, 2006: 36-ss). El retorno carranziano al romanticismo se deja entender, por el contrario, como el rechazo al contexto local caracterizado no tanto por los desarrollos de la poesía moderna, sino más bien por la ausencia de un campo literario autónomo.

Una consecuencia de reclamar autonomía para la poesía mediante la escenificación de una existencia poética, esto es, mediante la pretensión de una inmediatez entre individualidad empírica e instancia narradora, consiste, para la obra de Carranza, en que se da por sentada la disponibilidad misma de la voz, del lenguaje mediante el cual se lleva a cabo la comunicación literaria. La posibilidad de dicha comunicación permanece sin cuestionar en cuanto que darles la palabra a sentimientos y percepciones es un hecho tan palmario como los sucesos factuales de la biografía. De ahí la frase tautológica según la cual lo que se le exige al "gran poeta" es simplemente "que sea un gran poeta" (Carranza, 1978a: 121).

La búsqueda de la palabra poética, que como tal búsqueda supone la ausencia por lo menos temporal de lo buscado, no es entonces un tema de la poesía carranziana, como sí lo es, según se verá, de la poesía de Aurelio Arturo, en este sentido una poesía que responde al fenómeno de la desconfianza en las palabras, propio de

la modernidad tardía, y formulado, entre otros, por Hugo von Hofmannsthal en su célebre “Chandos-Brief” (1902), como ya se señaló al comienzo del presente libro. La insistencia con que el hablante de los poemas de Carranza se refiere a sí mismo como el “poeta” es sintomática de la ausencia de un conflicto semejante; desde los poemas de juventud hasta los de vejez se encuentran títulos que afirman la identidad de quien detenta la voz: “El poeta pide que le escondan la luna”, “El poeta elogia a la doncella Claro-de-Luna”, “El poeta pregunta por su vida”.[81]

Dos elementos ilustran a nivel textual lo descrito: la representación, más o menos explícita, del acto narrativo como una declaración de amor; y la imagen, ciertamente frecuente, del poeta que contempla el paisaje tras la ventana. Con relación al primer elemento, el libro *Sombra de las muchachas* (1941) contiene dos poemas que llevan el título “Declaración de amor” (Carranza, 1975: 116, 127). Ambos siguen un esquema semejante, según el cual el yo lírico encomia mediante juegos metafóricos al tú lírico femenino y da a conocer entre tanto el sentimiento amoroso que esa figura le despierta: “niña toda delgada”; “niña que eres idéntica al moreno diciembre”; “Yo te amo con lindas cosas casi olvidadas”; “Te quiero con guirnaldas de luna conmovida” (1975: 116), etcétera. Tal es, ahora bien, el esquema observado por la mayoría de poemas que conforman la producción temprana[82] y, particularmente, del poema más célebre de Carranza, “Soneto a Teresa” (1944):

(I) Teresa, en cuya frente el cielo empieza,
como el aroma en la sien de la flor.
Teresa, la del suave desamor
y el arroyuelo azul en la cabeza.
(II) Teresa, en espiral de ligereza,
y uva, y rosa, y trigo surtidor;
tu cuerpo es todo el río del amor
que nunca acaba de pasar, Teresa.
(III) Niña por quien el día se levanta,
por quien la noche se levanta y canta,
en pie sobre los sueños, su canción.
(IV) Teresa, en fin, por quien ausente vivo,
por quien con mano enamorada escribo,
por quien de nuevo existe el corazón.

Es habitual que en los poemas de Carranza el componente narrativo sea más bien inexistente y que las estrofas no se ordenen de acuerdo con el hilo de una secuencia de acciones sino que se dispongan como variaciones de un motivo metafórico predominante. Por lo general, los términos que componen este motivo son el cuerpo de la mujer joven y el paisaje natural. El mismo Carranza entendió su aportación a la poesía local como la introducción del "mito del amor juvenil [...] encarnado [...] en la palpitante muchacha [sobre el trasfondo de] un paisaje cordial y mental que es el paisaje colombiano" (1978b: 195).

En el "Soneto a Teresa" las referencias a la "muchacha" se acompañan de referencias al "paisaje" y viceversa, de tal suerte que los sememas del poema intercambian en ocasiones el papel de donante y de receptor de la imagen en el proceso metafórico: en los versos "el arroyuelo azul en la cabeza" (v. 4) y "Teresa, [...] uva, y rosa, y trigo surtidor [...]" (vv. 5-6), por ejemplo, la naturaleza dona la imagen a la figura humana; en el semema "la sien de la flor" (v. 2), en cambio, ocurre de modo inverso. El yo lírico, como articulador de la sucesión de metáforas, se ocupa sobre todo del espectáculo exterior de la amada y el mundo en tanto que su realidad subjetiva se configura como sentimiento amoroso volcado a dicho espectáculo.

Este vuelco se hace patente en la última estrofa mediante la referencia a la condición de "ausente" (v. 12) –en el sentido de "distraído", "ensimismado"–, lo que en el verso final se resuelve en la referencia a la propia existencia como "corazón" (v. 14). El yo lírico es ante todo un amante que se define por la expresión del sentimiento del amor, en donde amante, expresión y sentimiento, de acuerdo con el contexto declarativo, tienen el carácter de lo indudable. En el poema se lee, ciertamente, una autorreferencia al acto narrativo bajo la forma de escritura, pero esta autorreferencia no pretende funcionar como puesta en cuestión reflexiva del hallazgo y empleo del lenguaje adecuado, sino como constancia del gesto expresivo de la extroversión de la "mano enamorada" (v. 13).

Esta disponibilidad del lenguaje, su carácter indudable, evidente, se refleja en el papel que desempeñan los sememas relativos a la expresión lingüística en la organización isotópica de los poemas.

Cuando el hablante hace referencia al lenguaje, las palabras, la voz o el canto, el contexto es por lo general la enumeración de los atributos del objeto de elogio y la referencia en sí carece de peso específico. Las palabras de las "muchachas" o las "doncellas" son otro de los tantos componentes del perfil que dispone en un mismo nivel la frente, el cabello, los ojos, etcétera, y a partir del cual se desencadenan asociaciones metafóricas en el hablante enamorado. En "El poeta elogia a la doncella claro-de-luna" (Carranza, 1975 [1941]: 84), por ejemplo, se lee lo siguiente:

> [...]
> Su corona de pelo a veces fosforesce como la honda noche de tierra caliente temblorosa de cocuyos.
> Parece que su piel de verano dora el clima y apresura la madurez de las frutas.
> Su voz hace crecer las palmas.
> [...]

Muy similar a lo que se encuentra páginas adelante en "Tiempo de amor", poema, también, incluido en *Ellas, los días y las nubes* (Carranza, 1975 [1941]: 94):

> [...]
> Tu cuello tierno y floral subía como un tallo que buscara en el cielo su corola.
> En torno a ti se evaporaba un olor de luna y adolescencia.
> Tus palabras surgían rodeadas de rojo y de sonrisa.
> Era tu frente tan pura que, tras ella, como tras un agua perfecta, se veían pasar el mundo y los pensamientos.
> [...]

Finalmente, como tercer y último ejemplo cabe citar la estrofa central del segundo de los dos poemas titulados "Declaración de amor" (Carranza, 1975: 127):

> [...]
> Tu sonrisa podría volver blanco a un ciprés (5)
> y establecer el ecuador de la alegría: (6)
> tus palabras deciden el delicado clima (7)
> y los días aprenden su color en tu piel. (8)
> [...]

Los sememas “voz” y “palabras” se encuentran insertos en el inventario homogéneo de la “corona de pelo”, la “piel de verano”, el “cuello tierno”, la “frente tan pura”, en fin, la “sonrisa”. Interesa mencionar esta peculiaridad, insisto, porque se verá que la poesía arturiana, por momentos también amorosa y paisajística, procede de otra manera.

El segundo elemento que ilustra la incuestionabilidad de la identidad poética en el neorromanticismo carranziano es la imagen del poeta que contempla el paisaje tras la ventana. Entre otros, la imagen aparece en “Idioma de la lluvia”, “Soneto asomado a la ventana”, “El poeta pide que le escondan la luna”, “Pequeña oda de amor” y “Alazul”. La imagen se deja entender como expresión de la seguridad de una instancia situada en un espacio cerrado y entregada a la contemplación elogiosa del mundo exterior. El cuarto no evoca los fantasmas del encierro solitario, así como el espectáculo visual no acoge la naturaleza inhóspita en la que el romanticismo alemán vio la inmensidad o abismalidad. Más decorado ameno que naturaleza insondable, el paisaje es un conglomerado de elementos amigables.[83] Baste citar las primeras dos estrofas de “Soneto asomado a la ventana” (Carranza, 1975: 151):

> Me invade una dulzura sin sentido
> soñando este paisaje que me besa
> los ojos con sus labios de belleza
> y el alma con su aliento florecido.
> Una dorada niebla de sonido
> flota sobre el silencio, zumba esa
> abeja lánguida de la pereza
> que un vago edén me borda en el oído.
> [...]

Dice Bourdieu que

> La evolución del campo de producción cultural hacia una más grande autonomía viene acompañada [...] de un movimiento hacia una más grande *reflexividad*, la cual conduce a cada uno de los “géneros” a una suerte de retraimiento crítico sobre sí, sobre su propio principio, sus propios presupuestos (1992:

337).[84]

Pues bien, el hablante que reflexiona sobre su propia condición de sujeto poetizante no es el hablante de los poemas que Eduardo Carranza publicó en las décadas del treinta y del cuarenta. Por la misma época, el fenómeno se encuentra más bien presente en los poemas de Aurelio Arturo y, a partir de la década del cincuenta, en los poemas de autores que la historiografía literaria asocia a la revista *Mito*. No obstante, la obra de Eduardo Carranza como representante del grupo Piedra y Cielo constituye un baluarte más en la progresiva constitución de un campo literario autónomo en Colombia al liberar a la figura del poeta de la portavocería implicada en discursos de otros campos. Sobre la base de esa autonomía parcial y en el papel de intelectual comprometido gestará años después su obra poética y ensayística Jorge Gaitán Durán (1924-1962).

El grupo en torno a la revista *Mito* y la autonomía

Desde finales de la década del cuarenta comienza a figurar en el panorama cultural colombiano el poeta y ensayista Jorge Gaitán Durán (19241962), nombre particularmente asociado a la fundación y dirección de la revista *Mito* (1955-1962). Con el grupo de escritores e intelectuales que participan en la revista, y en particular con Gaitán Durán, la situación del campo artístico en vías de autonomización adquiere una nueva faceta.

Mientras que el piedracielismo procuró incrementar la independencia de los poetas frente a preceptos extraliterarios, a partir de la década del cincuenta el escritor, desde la relativa independencia de su oficio, se propone incidir en la situación histórica concreta en la que se encuentra –entre otras cosas, para defender la autonomía ya alcanzada–. Se trata justamente de la aparición de la figura del *intelectual*, el cual, según cuenta Bourdieu a propósito de Émile Zola, “se constituye como tal mediante la intervención en el campo político *en nombre de la autonomía* y de los valores específicos de un campo de producción cultural que ha alcanzado un alto grado de independencia respecto de los poderes

[...]" (Bourdieu, 1992: 186).[85]

Esta independencia como condición de la intervención en un campo no artístico es lo que también se vislumbra, por ejemplo, en el fenómeno de las vanguardias. Las vanguardias son testimonio de que la modernidad del arte se autocomprende en términos de una "permanente revolución artística como parte de un cambio de conciencia general en la aproximación de arte y vida" (Wolfzettel & Einfalt, 2000: 435-436).[86] Ahora bien, los intentos de aproximación entre arte y vida datan del comienzo mismo de la constitución del sistema autónomo del arte, según lo muestra Karl Eibl en su libro *Die Entstehung der Poesie* (1995). Con el *Werther* de Goethe, cuenta Eibl, se produce el tránsito de una literatura con "función subsidiaria" (*subsidiäre Funktion*) a una literatura con "función complementaria" (*komplementäre Funktion*), esto es, de una literatura que ya no se dedica a apoyar soluciones a problemas (por ejemplo, mediante la transmisión de valores), sino que reflexiona sobre problemas irresueltos (Eibl, 1995: 134). La paradoja de una autonomía que en cierta manera se compromete con aquello respecto de lo cual se independiza, la soluciona Eibl con el enfoque de la teoría de sistemas:

> Diferencia es ante todo condición previa de una relación mutua. Precisamente los límites son las condiciones previas para que la poesía no corra simplemente de manera ornamental como literatura subsidiaria, sino que el sistema de la sociedad se vuelva el entorno de la poesía al que ella responde [...]. Y son también las condiciones previas para que la poesía influya en la "vida" (1995: 136).[87]

Transponiendo este esquema analítico a la situación colombiana, cabe afirmar que la diferenciación alcanzada en el piedracielismo crea las condiciones para que años después un nuevo grupo de escritores, reunidos en torno a la revista *Mito*, reflexione desde su campo específico sobre los más diversos problemas del momento histórico que vive sin retroceder por eso al ejercicio ornamental, subsidiario de la literatura. Es significativo que Gutiérrez Girardot, en uno de los comentarios más influyentes sobre el significado histórico de la revista, pondere justamente dentro de sus logros

tanto el desenmascaramiento de la cultura que satisfacía “las necesidades ornamentales” del *statu quo* señorial cuanto la consecuente revelación de “las deformaciones de la vida cotidiana” (1982: 535).

El momento histórico en el cual surge la revista ofrecía en efecto varios “problemas”: en la década del cincuenta tiene lugar la guerra civil entre conservadores y liberales que se dio a conocer bajo el nombre de “La Violencia”, cuya datación oscila entre los períodos 1946-1966 y 1948-1958 (cf. Henderson, 2006: 420-ss). A propósito de las dimensiones del enfrentamiento Uribe Celis anota: “En esta violencia la realidad supera en crueldad la imaginación popular y las conciencias se pueblan de los fantasmas que el horror colectivo y diario prodiga” (1992: 94).

En el ámbito específico de la producción cultural, puede contarse además un retroceso en las instituciones difusoras de cultura. El historiador Luis Antonio Restrepo denomina “purificación ideológica del país” (1989: 66) a la reapropiación del sistema educativo que los conservadores emprendieron de la mano de la Iglesia a partir del final de la República Liberal en 1946, pero, sobre todo, a partir del arribo a la presidencia de Laureano Gómez en 1950. El aparato conservador encabezado por el presidente, católico a ultranza y de posiciones fascistas, ejecutó una contrarreforma en la educación modernizada por el liberalismo: la Universidad Nacional pasó a ser confesional, se intervino la Escuela Normal Superior y se detuvo la publicación de la *Revista de Indias* (cf. Restrepo, 1989: 66-69), para citar solo tres ejemplos. Esta nueva avanzada por parte de poderes heterónomos (religioso y político) contra la autonomía de las instituciones educativas explica también la motivación de la nueva generación de escritores para comprometerse en la reflexión sobre la situación social y política del país: no solo, pues, el estupor ante las dimensiones de la violencia real, sino también la amenaza de una pérdida de autonomía en el propio campo cultural.

Jorge Gaitán Durán: la búsqueda de la eficacia

En medio de este panorama surge la figura de Gaitán Durán con una preocupación especial por la condición del intelectual y su relación con la situación histórica.[88] Esta relación la entenderá el promotor de *Mito* en términos de *eficacia*. ¿Qué entiende Gaitán Durán por eficacia? En 1954, de nuevo en Colombia después de cuatro años de viajar por el mundo, describe Gaitán Durán en unas cartas a su amigo y poeta Eduardo Cote Lamus el error que fue haber regresado de Europa y la decepción mayúscula ante "el terrible conformismo" de la gente en la capital y en la provincia:

> Pero el desaliento, la asfixia, no deben ocultarnos el hecho de que se trata de nuestro pueblo. Ahí reside el problema. Fácil es hacer juicios de valor, como el mío. Lo difícil es conquistar la eficacia. Aquí tenemos que trabajar, querido Eduardo, con este material, con estas almas, "haciendo de tripas corazón". Intento que el mío sea un pesimismo lúcido (citado por Cote, 1990: 178-179).

La eficacia, se infiere, es el trabajo que contribuye de manera palpable al mejoramiento social del país sobre la base de una transformación de la conciencia conformista del ciudadano promedio. En un documento publicado en 1957 –con ocasión de la salida del país del presidente Rojas Pinilla a causa de protestas sociales– y firmado junto con Pedro Gómez Valderrama y Hernando Valencia Goelkel, Gaitán Durán precisa que la naturaleza de dicho trabajo no consiste directamente en hacer reformas institucionales –si bien los escritores "pueden y deben influir en la orientación de éstas"– sino en "la realización de la reforma ética del país, cuya estructura moral y cuyos estilos de conducta han sido implacablemente socavados" (citado por Rincón, 2010: 543-544). Es decir, se trata de una eficacia que apela a las potencialidades del pensamiento y que por tanto no procura la anulación del ejercicio literario o filosófico en la exclusividad de las vías de hecho.

El concepto de "amor eficaz" acuñado en la década siguiente por el teólogo católico Camilo Torres Restrepo y según el cual la doctrina paulina del amor al prójimo debe ponerse al servicio de la consecución del bienestar de las mayorías implica, por ejemplo, una exhortación más directa a la acción política en cuanto que busca

justificar la participación del cristiano en la revolución (cf. Torres Restrepo, 1965). La eficacia que defiende Gaitán Durán, en cambio, ha de conseguirse inicialmente en el nivel de la reflexión. De hecho, en varias de las columnas de prensa que dedica al tema del periodismo y del oficio de columnista, Gaitán Durán no se cansa de insistir en que la tarea del intelectual es suscitar en su entorno una conducta reflexiva.

En enero de 1961, por ejemplo, con motivo de la popularidad que algunos colegas se granjean mediante el recurso al dictamen y a la afirmación sin argumentos, esto es, mediante "la renuencia a sustentar intelectualmente sus opiniones", Gaitán Durán anota que antes que impresionar o divertir, "el columnista debe hacer pensar" (2004: 521). La misma idea, para citar otro ejemplo, redondea un mes después un párrafo pensado como autorretrato:

> Hay personas que llegan al periodismo [...] con la voluntad de que sus palabras sean eficaces y contribuyan a la construcción de una nación, o, por lo menos, de cierta sabiduría de la vida. Su intención no es fascinar a los lectores, sino abrirles vías de reflexión y de libertad (Gaitán Durán, 2004: 544).

En la idea de abrir "vías de reflexión y libertad" resuena el viejo ideal ilustrado de la emancipación del hombre por medio del uso de la razón, lo cual significa en este caso concreto la formación de una opinión crítica sobre la situación actual en el país y en general sobre el estar en el mundo ("la experiencia del *ser-en-Colombia*", como puntualiza Carlos Rincón, 2010: 543).

La convicción de que la tarea del intelectual es buscar la transformación del hombre y de la sociedad mediante la influencia *mediata* de la reflexión supone que en el caso de los creadores de arte no puede existir un divorcio entre ética y estética. En un ensayo de 1957 que destaca las virtudes del crítico Baldomero Sanín Cano –"la perspicacia intelectual, la curiosidad, el inconformismo, la audacia, la honestidad, el realismo, la libertad espiritual" (Gaitán Durán, 2004: 167)– y que ajusta cuentas con la postración a la burocracia, con la bufonería y con otros "bajos menesteres" de los intelectuales de la época, se lee aquella célebre exhortación de Gaitán Durán según la cual

> Hay que acabar con la idea monstruosamente banal de que la calidad intelectual es independiente de la calidad humana. Todo edificio estético descansa sobre un proyecto ético. Un delator no puede ser un buen profesor universitario, ni un lacayo puede ser un buen escritor o un buen pintor, porque las fallas en la conducta vital corrompen las posibilidades de conducta creativa (2004: 170-171).

Este "proyecto ético" se define con más precisión en otros textos en términos de una "toma de conciencia de los impulsos verdaderos de nuestro tiempo" (Gaitán Durán, 2004: 118), en términos de una "ética de la realidad" (2004: 322). Para el caso concreto del artista, esta ética de la realidad –que ha de conducirlo a una "literatura de la realidad" (322)– significa "captar el dolor y el anhelo del hombre actual" (118).

De una ética de la realidad así entendida se derivan las premisas poetológicas del Gaitán Durán crítico y poeta. Dentro del contexto de una comprensión de la historia de la producción cultural como alternancia complementaria del estímulo ético y del estímulo estético –a veces prima el uno, a veces el otro, sin llegar a neutralizarse completamente– y dentro del contexto de un diagnóstico epocal –la desorientación de la posguerra– que favorece una primacía del estímulo ético (2004: 116-ss), Gaitán Durán entiende normativamente la poesía como producto de la reflexión eficaz sobre la realidad: "Hemos aceptado que nuestra única libertad consista en arrebatarle a la reflexión algunos signos, algunas palabras de belleza y de protesta, que, más tarde, indirectamente, ejercerán influencia sobre el Hombre o sobre la Sociedad" (2004: 423). Las obras de César Vallejo y de Ezra Pound son la realización de dicho precepto en cuanto revelan "la voluntad de superar la oposición entre Poesía y Sociedad" (423). Un ejemplo negativo lo constituye, para él, la típica figura del poeta colombiano, quien, rodeado del "extraordinario poder de simulación y confabulación" (Gaitán Durán, 1975: 234) de su coterráneo, "usa la palabra no como medio sino como fin" (2004: 86) y por lo tanto no dice nada ni describe nada, quedándose únicamente con el solaz de la retórica. Gaitán Durán tiene en mente, entre otros, a León de Greiff y a gran parte del

piedracielismo, así como, en general, a la poesía epigonal inspirada en la obra de Paul Valéry y de Juan Ramón Jiménez, por un lado, o inspirada en la de Pablo Neruda, por otro, a causa de que en ella hay una tendencia a la simple transmisión de ideología ajena al momento estético.

Es sin embargo en la meditación sobre los vínculos entre la poesía y el erotismo –el amor sexual– donde Gaitán Durán encuentra sus planteamientos más sugestivos. "El poema es acto erótico", sentencia en su diario el 27 de abril de 1959 (1975: 290). Con ello quiere decir que la literatura (sobre todo la poesía) y el amor (sobre todo el erótico) coinciden en una búsqueda de comunicación que conjure el aislamiento cotidiano y estructural del individuo. En ambos se expresa el anhelo de experimentar "la original continuidad del ser" (2004: 290).

Pero el poema es acto erótico también en otro sentido. Ante la pregunta por cómo comunicar, cómo decir la experiencia de unidad con el otro en el orgasmo, Gaitán Durán, siguiendo al pensador francés Georges Bataille, encuentra que el lenguaje corriente (cotidiano, no literario) está en función del intercambio en las formas establecidas de la civilización (instituciones, leyes, costumbres) y que no es apto para describir un acontecimiento en el que se actualizan impulsos primordiales del animal hombre: "Nuestro lenguaje no ha sido hecho para expresar la parte oscura del ser" (Gaitán Durán, 2004: 292). Solo en la violencia (artística) a ese lenguaje puede haber un atisbo descriptivo de esa realidad arcaica que se anuncia en el erotismo: "Porque el poema viola el lenguaje, logra también violar nuestra intimidad. [...] Sólo la poesía puede capturar el erotismo" (2004: 292). Es decir, el poema es acto erótico puesto que hace visible una verdad íntima –"oscura"– del hombre civilizado mediante la violencia al lenguaje corriente.

El poema, así entendido, constituye además la herramienta para franquear la imposibilidad de contemplarse en el momento mismo de la experiencia erótica. En pleno acontecimiento de unidad, es imposible tomar distancia (la distancia necesaria para conocer): "durante el coito *no nos vemos*; [...] somos el sol que nos deslumbra" (Gaitán Durán, 2004: 293). Se trata entonces de alcanzar un (paradójico) *"alejamiento"* (2004: 395). Gaitán Durán lo denomina

también *“reflexión poética”* (2004: 292). Lo sugerente del planteamiento es la motivación ilustrada: acceder a la contemplación reflexiva de ese instante –recrear “la vibración”– para dar un paso “en el conocimiento de nosotros mismos” (2004: 292).[89]

Con ocasión del desarrollo de estos planteamientos en un ensayo sobre el Marqués de Sade (1975: 395), el mismo Gaitán Durán remite a un poema suyo titulado “Se juntan desnudos” (1975: 135):

> Dos cuerpos que se juntan desnudos (1)
> solos en la ciudad donde habitan los astros (2)
> inventan sin reposo el deseo. (3)
> No se ven cuando se aman, bellos (4)
> o atroces arden como dos mundos (5)
> que una vez cada mil años se cruzan en el cielo. (6)
> *Sólo en la palabra, luna inútil, miramos* (7)
> *cómo nuestros cuerpos son cuando se abrazan,* (8)
> *se penetran, escupen, sangran, rocas que se destrozan,* (9)
> *estrellas enemigas, imperios que se afrentan.* (10)
> Se acarician efímeros entre mil soles (11)
> que se despedazan, se besan hasta el fondo, (12)
> saltan como dos delfines blancos en el día, (13)
> pasan como un solo incendio por la noche. (14)

El poema se encuentra en el libro *Amantes* (1958) y, como todos los otros nueve poemas del breve volumen, exhibe la tendencia del autor a concederle una mayor importancia al momento referencial de la comunicación literaria. A menudo se trata de la transmisión de un contenido reflexivo. El uso consciente de elementos en el plano de la presentación para otorgarle coherencia al texto se reduce por lo general al empleo de la metáfora y a la estructuración en versos, que nunca se agrupan en estrofas y tampoco hacen explícitas relaciones de equivalencia fonológicas. De allí que los poemas hayan sido descritos como “próximos al enunciado del ensayo” (García Maffla, 1991: 406). Nada raro, pues aparte de todo el mismo Gaitán Durán manifestó sus reservas ante el poema lírico:

> También creo que el poema se ha quedado atrás en la cultura y que debe transformársele. La solución podría ser el poema en prosa, cuya necesidad se ha venido sintiendo desde

> Baudelaire, porque permite dos cosas importantes: el ritmo poético y el discurso de la razón, en síntesis maravillosa (2004: 188).

El "discurso de la razón", esto es, el mensaje del acto comunicativo que es el poema, reviste en el caso de "Se juntan desnudos" cierta claridad gracias a las explicaciones del mismo autor –la palabra poética como instrumento de observación y reflexión del acto erótico–. A la hora del análisis, reviste mayor interés entonces orientar la atención hacia el comportamiento de la instancia mediadora.

Lo que de entrada llama la atención en la estructura del poema es el momentáneo cambio tipográfico a partir del centro de la composición (vv. 7-10). El relieve de la cursiva forma una suerte de paréntesis en la narración que, en los versos en redondas, consiste en el relato de los intercambios amorosos de dos cuerpos durante el encuentro sexual. En dichos versos predomina, en efecto, el sema /amor/ de acuerdo con los sememas "se juntan" (v. 1), "deseo" (v. 3), "se aman" (v. 4), "se cruzan" (v. 6), "Se acarician" (v. 11), "se besan", "un solo incendio" (v. 14). En los versos en cursivas, en cambio, predomina el sema /odio/: *"escupen"* (v. 9), *"se destrozan"* (v. 9), *"enemigas"* (v. 10), *"se afrentan"* (v. 10). Ambos semas, cuya yuxtaposición forma una de las isotopías dominantes del poema, a saber, la oposición amor-odio o, en un nivel mayor de abstracción, la oposición vida-muerte, introducen así la segunda diferencia entre el centro y la periferia del poema. La tercera consiste en el paso de un narrador externo a un narrador vinculado a un personaje[90] (de un narrador heterodiegético a uno homodiegético): mientras en los versos normales el hablante describe los cuerpos como elementos ajenos a sí mismo, en los versos con resalte tipográfico se manifiesta como un yo colectivo y deja saber que se trata de su propio cuerpo como perteneciente al conjunto de los dos amantes o, en general, de los seres humanos. Este cambio coincide, finalmente, con la autorreferencia a la constitución verbal del poema: "*Sólo en la palabra [...]*" (v. 7).

De acuerdo con estas diferencias (y con la homogeneidad entre la parte inicial y la parte final) puede identificarse el

acontecimiento del poema como la interrupción autorreferencial de la secuencia descriptiva del acto erótico. Se trata de una escenificación del contenido en el plano de la presentación según la cual el centro del poema interviene como paréntesis reflexivo y autocontemplativo. En este sentido resulta significativa la imagen de la *“luna inútil”* (v. 7). “Luna” es un semema que pertenece a otra isotopía dominante del poema que viene definida por el sema /cósmico/: “astros” (v. 2), “mundos” (v. 5), “cielo” (v. 6), *“estrellas”* (v. 10), “soles” (v. 11). Pero al mismo tiempo es un semema en el que se actualiza el sema /sin luz propia/ en contraste con el sema /irradiante/, este último empleado con frecuencia[91] por el yo lírico en las expresiones que simbolizan la intensidad erótica y vital de los amantes: “arden” (v. 5), *“estrellas”* (v. 10), “soles” (v. 11), “incendio” (v. 14) y el verso: “saltan como dos delfines blancos en el día” (v. 13). Decodificando la metáfora se puede decir: así como la luna es un astro que refleja la luz de otros cuerpos celestes y hace por tanto perceptible dicha luz, así la palabra es la superficie especular que le permite al yo lírico ver el propio cuerpo amante.

La experiencia cognitiva del amante vuelve a narrarse en “Sé que estoy vivo” (1975: 171), uno de los poemas más difundidos de toda la obra poética y especialmente de *Si mañana despierto* (1961), último libro publicado por el autor:

(I) Sé que estoy vivo en este bello día
acostado contigo. Es el verano.
Acaloradas frutas en tu mano
vierten su espeso olor al mediodía.
(II) Antes de aquí tendernos, no existía
este mundo radiante. ¡Nunca en vano
al deseo arrancamos el humano
amor que a las estrellas desafía!
(III) Hacia el azul del mar corro desnudo.
Vuelvo a ti como al sol y en ti me anudo,
nazco en el esplendor de conocerte.
(IV) Siento el sudor ligero de la siesta.
Bebemos vino rojo. Esta es la fiesta
en que más recordamos a la muerte.

El marco contextual del poema (*Frame*) es el encuentro amoroso

en el entorno de un paisaje veraniego. Las referencias del yo lírico al "verano" (v. 2), al "mar" (v. 9), a las "frutas" (v. 3), al "vino" (v. 13), a la "fiesta" (v. 13) componen en efecto un cuadro de la vida placentera en un paraje propicio.[92] Es posible identificar en dicho marco el antiguo motivo del paisaje ideal y de la correspondiente celebración de la vida que él ocasiona (cf. Curtius, 1993: cap. X). El amante yace acostado con la amada, se baña en el mar, vuelve a su lado y beben vino. Esta secuencia simple de escenas de goce se cierra sin embargo de modo abrupto con el acontecimiento de la narración, esto es, la mención del recuerdo de la muerte (v. 14).

El texto sobre Sade citado más arriba arroja luces sobre el sentido de esta inesperada mención: en el erotismo –dice Gaitán Durán– "hemos tenido la revelación de que *todos podemos ser casos extremos*, de que en el mismo acto con que otorgamos la vida, con que desencadenamos el proceso de reproducción –aún en los marcos establecidos por la Iglesia y el Estado– nos acercamos vertiginosamente al mal y a la muerte" (1975: 193). No se trata tanto de la especulación freudiana en torno a la colaboración entre una pulsión de vida y una pulsión de muerte, cuanto de la idea, presente en la antropología de Georges Bataille (1957), según la cual en la experiencia erótica, así como en la experiencia de la muerte, se percibe la amenaza de un caos que excede el ordenamiento racional del individuo.

En la narración de una escena erótica, el poema transita entonces de la evidencia de la vida a la evidencia de la muerte. Es decir, vida y muerte son el contenido de una *experiencia de conocimiento*. El título y algunos sememas la denotan directamente –"Sé" (v. 1), "conocerte" (v. 11), "Siento" (v. 12) y "recordamos" (v. 14)–; a lo cual se suma la isotopía de la luz, tradicional símbolo del conocimiento en Occidente: "día" (v 1), "verano" (v. 2), "mediodía" (v. 4), "radiante" (v. 6), "estrellas" (v. 8), "sol", (v. 14), "esplendor" (v. 11).

¿Qué es, ahora bien, lo peculiar de esta experiencia? Que, como tal, encierra un momento ético, a saber, la decisión de reflexionar en la forma de la representación literaria –y por ello bajo la exigencia de la comunicación intersubjetiva– sobre una de las experiencias más individuales de la subjetividad. El poema mismo

no tematiza dicho momento, pero sus versos, cuando se los sitúa en el contexto amplio de la *œuvre*, se dejan entender como producto del propósito ilustrado de iluminar los asuntos humanos, sobre todo aquellos más problemáticos y hostiles a la razón. El propósito no es banal ni se queda en lo abstracto: Gaitán Durán tiene en mente el poder subversivo de la reflexión (poética, literaria) puesto que conocer al hombre “en sus más sobrecogedoras profundidades” (1975: 298) supone develar su carencia de libertad. “El hombre que dice toda la verdad expresa en última instancia la alienación del hombre” (1975: 298), dice Gaitán Durán a propósito de Sade. Develar esta alienación, no sobra decirlo, supone ya buscar la transformación política que la rebase.

A modo de síntesis, cabe decir que los poemas “Se juntan desnudos” y “Sé que estoy vivo” muestran la manera en que en la obra literaria de Gaitán Durán se articulan las experiencias erótica, poética, ética y cognoscitiva. El erotismo ofrece una vía de acceso al conocimiento de la intimidad del ser humano –una necesidad ética–, al turno que la poesía ofrece la mediación lingüística adecuada para el conocimiento del erotismo. Esto último busca eficacia en la forma de un estímulo de la actitud reflexiva ante la situación del ser humano en el mundo. Por otra parte, la mencionada articulación pone de presente dos aspectos de la autonomía artística: la mayor reflexividad de una poesía que tematiza sus propios logros cognoscitivos así como la inclusión de esta reflexividad en la conducta comprometida del intelectual autónomo ante la sociedad.

La infancia y el espacio denso

La exploración de la interioridad en la segunda fase de la obra de Aurelio Arturo se organiza alrededor de cuatro arquetipos: el arquetipo del niño, el arquetipo de lo femenino (la madre, la amada), el arquetipo del héroe y el arquetipo del sí mismo. En términos generales, puede decirse que estos arquetipos son la configuración, a nivel del inconsciente colectivo, de las experiencias humanas de la infancia, del amor, de la errancia y de la pertenencia a una totalidad.

Los poemas de la fase en cuestión se pueden agrupar en su mayoría de acuerdo con la adecuación de su tema a cada una de esas experiencias arquetípicas. De la mano de poemas representativos para cada caso, exploraré en los análisis textuales que siguen la articulación de estas experiencias arquetípicas con experiencias de índole espacial.

El concepto de arquetipo

¿Qué es un arquetipo? Los arquetipos, de acuerdo con la definición de C. G. Jung, son "imágenes primordiales" (*Urbilder*) que se encuentran ancladas en la estructura inconsciente de la psiquis a la manera de una huella, una sedimentación de las situaciones típicas que la especie humana ha experimentado a lo largo de su milenaria historia evolutiva (cf. Jung, 2011g [1938], GW 9/I: § 152). Como tal, es en sí mismo inaccesible, es decir, se trata de "un patrón hipotético e irrepresentable plásticamente, al modo del 'pattern of behaviour' de la biología" (2011f [1934], GW 9/I: § 6, n. 8),[93] pero del que se tiene noticia mediante lo que C. G. Jung denomina

"representaciones arquetípicas" (*archetypische Vorstellungen*), esto es, productos de la fantasía y la imaginación tales como mitos, fábulas, sueños, visiones, alucinaciones, etcétera.

Arquetipos prominentes son, entre otros, el de la madre, el del padre, el del niño, el de la sombra, el del héroe y el del sí mismo. Para poner un ejemplo, a la relación entre Gilgamesh y Enkidu en la *Epopeya de Gilgamesh*, a la enemistad entre Caín y Abel en el *Génesis* así como a los dos rostros de Anselmo, el protagonista de *Der goldne Topf* (1814) de E. T. A. Hoffmann, subyace el arquetipo de la sombra, el cual simboliza la situación típica de la relación conflictiva entre las partes consciente e inconsciente de la psiquis.

Característico del arquetipo es además la carga emocional con la que viene revestida su aparición en el mundo psíquico del individuo. El arquetipo "'conmueve', es decir, afecta [...]" (Jung, 2011j [1922], GW 15: § 129),[94] pues activa un sistema de reacción y representación más fuerte que la voluntad individual al poner al individuo en relación con contenidos colectivos básicos. Esta afección, esta percepción numinosa, se constata, según Jung, en ritos religiosos de participación mística, pero también en la expectación de una obra artística, en la experiencia estética.

En los análisis textuales del presente estudio, interesa considerar el arquetipo –en la dirección de la crítica arquetípica (*archetypal criticism*), Volkmann, 2008)– como un motivo inicialmente transcultural[95] y transhistórico que, sin embargo, es susceptible de adquirir una forma concreta, histórica, en productos culturales como los textos literarios. Dicho motivo ingresa en el análisis narratológico de los poemas de Aurelio Arturo como uno de los tantos contextos cognitivos que intervienen en la elaboración textual que es cada poema y que, como tal elaboración, ofrece ya una materialización específica de la imagen primordial abstracta.

Se trata de un enfoque semejante al de Leslie Fiedler, quien en sus análisis literarios precisa la idea de la plasmación histórica del arquetipo, esto es, la idea de lo que Jung denomina "representación arquetípica" y Bachelard imagen poética, a partir del concepto de "sello individual" (*signature*), el cual denota "la suma de factores individualizantes en una obra, la huella de la persona o personalidad por medio de la cual un arquetipo se representa y que

tiende ella misma a convertirse en sujeto y medio del poema" (Fiedler, 1960: 317).[96] La referencia a la "personalidad" no tiene que ver, según aclara Fiedler (1960: 319), con que "el sello individual" sea un producto estrictamente personal, de un individuo aislado de cualquier colectivo; la personalidad del autor, por el contrario, es ella misma resultado de la pertenencia a un conjunto de reglas y convenciones sociales y literarias.

En cuanto al elemento afectivo del arquetipo, vale la pena anotar que habitualmente se lo integra a una estética de la recepción atenta a las reacciones que produce en el lector la expectación de la representación arquetípica. La teoría bachelardiana de la imaginación poética, por ejemplo, lo hace mediante la idea de la transubjetividad de la imagen; gracias a ella quien lee, en "un repentino relieve de la psiquis [*un soudain relief du psychisme*]", se experimenta él mismo como creador (Bachelard, 1974 [1957]: 1). El presente estudio no sigue esa línea de análisis, sino que se concentra, en concordancia con lo que se anunció más arriba ("Pertinencia para el análisis"), en el efecto que tiene para el hablante la carga emocional con la que se le hace sensible el arquetipo.

El arquetipo del niño y el motivo del niño artista

En el arquetipo del niño, la psicología analítica detecta la elaboración de una realidad venidera. En concreto, dicha realidad venidera es el proceso de individuación mediante el cual la subjetividad tiene una experiencia de la totalidad del mundo. C. G. Jung lo formula de la siguiente manera:

> Un aspecto fundamental del motivo del niño es su carácter futuro. El niño es futuro potencial. De ahí que la aparición del motivo del niño en la psicología del individuo suela significar una anticipación de desarrollos futuros, si bien a primera vista parezca tratarse de una formación retrospectiva. La vida es ciertamente un transcurso, un fluir hacia el futuro, y no el represamiento de una marea en retroceso. Por eso no es de extrañar que los salvadores míticos sean a menudo dioses-

> niños. Esto se corresponde exactamente con las experiencias de la psicología del individuo, las cuales muestran que el "niño" prepara una transformación futura de la personalidad. En el proceso de individuación anticipa la figura que resulta de la síntesis de los elementos conscientes e inconscientes de la personalidad. Es, por eso, un símbolo que une los opuestos, un mediador, un *salvador*, es decir, un totalizador. [...] A esa totalidad que trasciende la consciencia la he denominado el sí mismo. La meta del proceso de individuación es la síntesis del sí mismo (Jung, 2011h [1940], GW 9/I: § 278).[97]

En el análisis de "Morada al sur" habrá ocasión de precisar con más detalle en qué consiste el proceso de individuación y el arquetipo del sí mismo. Por ahora interesa retener la simbología anticipatoria asociada a la figura del niño. Se verá que en "Canción del ayer", el poema arturiano que tematiza la infancia con más explicitud, este carácter futuro se manifiesta como contacto inicial y germinal con la palabra poética.

En dicho contacto se ejemplifica al mismo tiempo el *topos* literario del niño artista, el cual, según Mechthild Barth (2009), da lugar a uno de los cuatro procedimientos básicos a los que se suele recurrir en la literatura del siglo XX para representar la perspectiva infantil de acercamiento al mundo. En efecto, junto con el recurso a la autobiografía, a la literaturización de modelos explicativos de la psicología y a la escenificación de la ingenuidad, la atribución de características artísticas al niño constituye uno de los intentos más frecuentes por modelar la perspectiva infantil y explorar así literariamente una mirada alternativa a la percepción adulta de la realidad. De acuerdo con este último recurso, de raigambre romántica, el niño es el mejor y más logrado ser humano. La espontaneidad, fantasía, capacidad de asombro e inmediatez en la expresión lo convierten además en el artista por excelencia. Aunque se trata por supuesto de una idealización, para efectos del análisis siguiente interesa notar, sin embargo, cómo la infancia se proyecta como el escenario de una existencia poética (cf. Barth, 2009: 191-ss).

Análisis del poema “Canción del ayer” (1932)

Canción del ayer

A Esteban

(I) Un largo, un oscuro salón rumoroso
cuyos confines parecían perderse en la edad balsámica.
Recuerdo como tres antorchas áureas nuestras cabezas inclinadas
sobre aquel libro viejo que rumoraba profundamente en la noche.
(II) La noche golpeaba con leves nudillos en la puerta de roble.
Y en los rincones tantas imágenes bellas, tanto camino
soleado, bajo una leve capa de sombra luciente como terciopelo.
(III) La voz de Saúl me era una barca melodiosa.
Pero yo prefería el silencio, el silencio de rosas y plumas,
de Vicente, el menor, que era como un ángel
que hubiese escondido su par de alas en un profundo armario.
(IV) Mas, ¿quién era esa alta, trémula mujer en el salón profundo?,
¿quién la bella criatura en nuestros sueños profusos?
¿Quizá la esbelta beldad por quien cantaba nuestra sangre?
¿O así, tan joven, de luz y silencio, nuestra madre?
(V) O acaso, acaso esa mujer era la misma música,
la desnuda música avanzando desde el piano,
avanzando por el largo, por el oscuro salón como en un sueño.

. . . .

(VI) (A ti, lejano Esteban, que bebiste mi vino,
te lo quiero contar, te lo cuento en humanas, míseras palabras:
Cuando estás en la sombra, cuando tus sueños bajan
de una estrella a otra hasta tu lecho,
y entre tus propios sueños eres humo de incienso,
quizá entonces comprendas, quizá sientas,
por qué en mi voz y en mi palabra hay niebla.)

. . . .

(VII) Un largo, oscuro salón, tal vez la infancia.
Leíamos los tres y escuchábamos el rumor de la vida,
en la noche tibia, destrenzada, en la noche
con brisas del bosque. Y el grande, oscuro piano,
llenaba de ángeles de música toda la vieja casa.

Estructura y acontecimiento del poema: las palabras a Esteban

El poema se compone de siete estrofas. En las cinco primeras, el yo lírico relata una escena que se desarrolla en el salón habitado en la infancia, escena que vuelve a relatarse de manera sintetizada en la estrofa final. Justo antes, en la estrofa VI, tiene lugar un cambio considerable en la enunciación: el yo lírico evoca directamente a "Esteban", el nombre a quien está dedicado el poema, y, mediante el recurso a la función apelativa en un poema cuya narración no incluía hasta el momento ninguna figura interpelada, lo convierte en el depositario de una eventual comprensión de las singularidades de la propia voz y de la propia palabra. Este inesperado cambio en la enunciación constituye el acontecimiento más visible de la secuencia narrativa. La discontinuidad que introduce en ella viene además señalada formalmente por un doble aislamiento tipográfico: a los siete versos de la estrofa VI, encerrados ya en un paréntesis, los vuelve a separar de lo anterior y de lo posterior una línea punteada.

¿En qué consiste más exactamente este acontecimiento? Los versos en cuestión contienen una doble referencia al acto narrativo. De acuerdo con esta, el yo lírico no solo hace explícito el hecho actual de narrar (v. 20), sino que además califica mediante la imagen de la niebla el carácter del lenguaje que en ello emplea (v. 25). Aunque narrar es también tema en la secuencia normal del poema, pues la escena de la infancia que el yo lírico recuerda es justamente la de la lectura en voz alta de un libro en compañía de los hermanos (vv. 3-4, 27), la autorreferencia incluida en la estrofa destacada se diferencia con claridad de las otras menciones por lo menos en dos aspectos: el yo lírico en su actualidad es ahora el sujeto de la enunciación (no Saúl, ni el libro, ni la noche, ni el piano) y los adjetivos que califican las palabras de esa enunciación la revelan como deficitaria respecto del resto de sonidos y, en general, de los demás elementos de la escena infantil.

Este segundo aspecto se manifiesta en el hecho de que a sus palabras el yo lírico las llame "humanas, míseras" (v. 20), mientras que a propósito del salón de la infancia se hable de "edad balsámica" (v. 2), "imágenes bellas" (v. 6), "barca melodiosa" (v. 8), "bella criatura" (v. 13), "esbelta beldad" (v. 14) y, sobre todo,

de "ángeles de música" (v. 30). El contraste entre las palabras del yo lírico y los sonidos de la infancia es el contraste entre lo humano y lo angélico, entre lo carente y lo que rebosa de belleza. El poema está estructurado de tal modo que la narración misma pone de relieve, tanto en el plano de la presentación como en el del argumento, la condición de insuficiencia mencionada en el párrafo anterior.

La génesis de la voz lírica: los poemas "Silencio" y "Vinieron mis hermanos"

El interés autorreferencial del yo lírico por su oficio de narrar o escribir es una constante en los poemas de la segunda etapa. Se trata de una modalidad de la atención a la interioridad y de la correspondiente búsqueda de una voz narrativa individual que aspira a diferenciarse de otro tipo de voces (lenguaje corriente, sonidos de la naturaleza, música, etcétera). De acuerdo con ello resulta comprensible que la mención del acto narrativo acontezca dentro del contexto de la escucha de otras sonoridades, a veces incluso de otras narraciones, como si la narración misma pretendiese dar cuenta de sus fuentes al mismo tiempo que muestra su tonalidad propia. Es el caso de "Canción del ayer" con sus referencias a todo lo que se oye en el salón de la infancia –cf. los sememas "rumoroso" (v. 1), "rumoraba" (v. 4), "golpeaba" (v. 5), "voz", "melodiosa" (v. 8), "cantaba" (v. 14), "música", "piano" (v. 16), "rumor" (v. 27)–, pero también el caso de los dos poemas que acompañaron su primera publicación, esto es, "Silencio" (1932) y "Vinieron mis hermanos" (1932).[98]

"Silencio" narra una escena nocturna en la que el yo lírico procura el hallazgo de una palabra escondida, en principio no disponible, mientras escucha en la habitación de su biblioteca un silencio hondo y generalizado que en forma de "clamor ilímite" o "ronco tambor" (vv. 12, 13) emana de los cuerpos humanos sumergidos en el sueño. La escena, aparte de traer a cuento el tema mallarmeano de la vecindad entre lenguaje poético y silencio,[99] deja percibir el recogimiento exploratorio de quien escribe en un ambiente no ajeno a la lectura. Así la presenta la estrofa central del

poema (vv. 21-25):

[…]
Y junto a mi vivac de viejos libros,
mientras sombra y silencio mueve sorda
la noche, que simula una arboleda,
te busco en las honduras prodigiosas,
ígnea, voraz, palabra encadenada.
[…]

En “Vinieron mis hermanos”, por su parte, el yo lírico también alude a su propia narración. Después de dirigirse a “Vicente”, “Saúl” y “Javier” en el requerimiento de palabras que cuenten sus respectivas vidas –“Cuéntame tú, Vicente, […] cántame las canciones de la espuma marina […]” (vv. 3-5); “Tú, Javier, […] [c]ántame el bello horror / que embriagaba tu sangre […]” (vv. 11-14)–, el yo lírico dice lo siguiente:

[…]
Yo, que amé las nubes anhelantes y vagas
y el polvo de oro de los días y el son
del bosque, diré cantos en los que até los júbilos
de mil vidas, al tenue hilo de mi emoción.

Que el yo lírico de “Silencio” narre la propia búsqueda de la “palabra encadenada” en medio del silencio nocturno o que el yo lírico de “Vinieron mis hermanos” narre la apertura al relato de los hermanos en relación con su propio “canto” son, como se dijo, manifestaciones del interés de la subjetividad lírica por la exploración de las características de su voz. En estos dos poemas dicho interés se concreta en la recreación de la génesis del acto narrativo, valga decir, en la narración de las circunstancias a partir de las cuales se produce el poema. “Canción del ayer”, si bien con menos explicitud, hace lo mismo: la condición “humana”, “mísera” y “neblinosa” de la palabra se nombra en medio de un relato que evoca las fuentes infantiles de esa palabra. Para el yo lírico, el salón del recuerdo es el salón donde se tiene la experiencia de la voz y la palabra que después él mismo convertirá en el instrumento de su

narración.

El hermano muerto, la conciencia de la muerte

Ahora bien, entre el antes y el después, entre las "músicas de ángeles" y la palabra "humana" y "mísera" se ha producido un cambio. "Esteban" desempeña un papel en dicho cambio en calidad de figura interpelada en el momento autorreferencial del acto narrativo. Los editores consideran que "Esteban" es en realidad Luis Guillermo, un hermano de Aurelio Arturo que muere en 1911 a la edad de dos años (cf. Torres Duque, Cabarcas y Moreno-Durán, 2003: 291). Aunque los editores no explican qué los lleva a postular semejante hipótesis, la idea de una alusión a la muerte del hermano no resulta poco plausible. Por ejemplo, en "Compañeros" (1930), un poema que tiene por tema un naufragio donde se precipitan al agua todos los "cordiales hermanos de mi sueño" (v. 26), se encuentra una estrofa en la que se habla del perecimiento de un "Jacobo":

> [...]
> Una ola venturada y aullante, Jacobo,
> dulce Jacobo, espejo de mi alma y la del día,
> te abrazó cual si fuera una mala mujer...
> Yo –mástil, vela o canto–, sollozante resaca,
> aún tengo los ojos que os vieron perecer.
> [...]

"Jacobo" es además el primer hermano interpelado en una primera versión del ya citado poema "Vinieron mis hermanos" (OPC: 167, nota c), figura que a la postre fue sustituida por "Vicente", esto es, uno de los hermanos que asisten a la escena de lectura del libro en "Canción del ayer" (v. 10). "Jacobo", en consecuencia, es un nombre que Aurelio Arturo usa en el contexto de la denominación de personajes que en los poemas fungen como hermanos;[100] en el caso de "Compañeros" dicha denominación involucra además a alguien que muere.

Las asociaciones no se detienen ahí. "Jacobo" es una variante de "Jacob", nombre del personaje bíblico que, tras separarse de su hermano, sueña con una escalera que llega hasta el cielo y a lo

largo de la cual suben y bajan los ángeles (cf. Gén., 28: 11-ss). Precisamente este motivo, el de la escalera de Jacob, resuena en los versos de "Canción del ayer" en los que el yo lírico interpela a "Esteban" en su sueño (vv. 21-25). No sobra mencionar también que "Canción del niño que soñaba" (1963) –junto con "Sueño" (1929), uno de los otros dos poemas en donde se acude al motivo bíblico– tematiza en diversos niveles semánticos la muerte del soñante.[101] Es decir, resulta probable que "Esteban", vía la figura de "Jacobo" y del motivo bíblico del sueño de Jacob (vv. 21-22) sea la elaboración literaria mediante la cual ingresa a la narración el suceso biográfico del hermano que se va, que se muere (a la luz de este marco intertextual cabría incluso leer el lazo fraternal de sangre en la mención de la comunidad del vino [v. 19], así como la desaparición de ese ser fraterno en la referencia al "humo de incienso" [v. 23]).

La muerte del hermano bien podría explicar la diferencia entre la experiencia de la palabra a la que se asiste en el mundo infantil y aquella desde donde habla el yo lírico adulto. No sería, por demás, un caso aislado, pues la conciencia de la muerte como ruptura con el universo infantil es un motivo al que la subjetividad lírica arturiana acudirá más de una vez para narrar su relación con la infancia.[102] Dicho motivo, a su turno, es una variante del tópico de la adultez que se sabe no pletórica, tópico que, por ejemplo, resuena en los siguientes versos de "Altazor" (Huidobro, 2003 [1919]: 748):

> [...]
> En mi infancia una infancia ardiente como un alcohol
> Me sentaba en los caminos de la noche
> A escuchar la elocuencia de las estrellas
> Y la oratoria del árbol
> Ahora la indiferencia nieva en la tarde de mi alma
> [...]

El salón como espacio denso

De particular importancia en el poema es el "salón", el espacio donde tiene lugar la escena infantil recordada por el yo lírico (vv. 1, 12, 18, 26). El salón, en efecto, no solo domina el comienzo y el fin

de la narración, sino que además en la estrofa final llega a ser identificado con la infancia misma. A este salón se lo representa como espacio vivido en la medida en que de él no se destaca tanto la organización geométrica como la distribución heterogénea de una densidad sonora.

Sobre "densidad" habla Waldenfels en su fenomenología del espacio. Lo que podría denominarse la modalidad densa del espacio vivido es tratada mediante la atención al motivo pictórico del interior en la pintura holandesa del siglo XVII y mediante la idea de los "emblemas espaciales" (*Raumemblemen*). A propósito de la pintura de Vermeer, por ejemplo, Waldenfels propone observar el interior como aquello que se despliega en torno a un *lugar en el espacio*, donde el lugar es aquello que ocupa la figura (lector, músico, bebedor, etcétera) y el espacio es aquello que dicha figura aviva con sus miradas, acciones o actitudes.[103] El lugar aquí posee densidad cualitativa y no tiene que ver con una coordenada arbitraria en el espacio geométrico. Este interior, por demás, no se ajusta al modelo del contenedor vacío porque se encuentra claramente habitado y porque la diferencia entre dentro y fuera se produce en términos de una interacción compleja a través de ventanas, puertas, luces, corrientes de aire, etcétera (cf. Waldenfels, 2009: 80-ss). En cuanto a la noción de emblema espacial, se trata de un espacio "en el que la espacialidad se condensa de un modo específico, por ejemplo en forma de cueva, montaña, valle, campo, puerta, umbral, muro o laberinto" (Waldenfels, 2009: 108)[104] y en los que esa condensación se consolida, según un concepto de Merleau-Ponty, como "parte total" (*Teilganzes*, *partie total*), esto es, no como resultante de la división de un espacio homogéneo, no como una parte del todo, sino como un todo en todas sus partes, de modo semejante a como un cuerpo no es un conjunto de órganos individuales sino la concentración de su totalidad en "emblemas" concretos: ojo, boca, mano, genitales, etcétera (cf. Waldenfels, 2009: 108).[105]

El salón de "Canción del ayer" se deja escribir de acuerdo con la idea de la distribución de una densidad. Para ello, cabe empezar diciendo que desde varios *lugares* emana la sonoridad que puebla en diversos grados de concentración la espacialidad extendida como

entorno. El lugar central viene marcado por el "libro viejo" (v. 4), pues el hablante hace que sobre él se inclinen las cabezas de los tres personajes y que desde él proceda "el rumor de la vida" (v. 27), esto es, que ostente una destacada condición originaria. Otra fuente sonora es el piano, instrumento que *llena* de música todo el recinto (cf. v. 30). Asimismo, el yo lírico trae a cuento el sonido exterior de la brisa, a cuya moderada intensidad, más tenue que el resto de sonidos, hacen referencia los golpes con "*leves nudillos* en la puerta de roble" (v. 5, énfasis mío). Vale anotar que la distribución de esta densidad sonora se corresponde con la gradación de la densidad lumínica: la luz de las "tres antorchas áureas" vueltas hacia el libro (v. 3) se disipa en el entorno inmediato del salón "oscuro" (v. 1), el cual, a su turno, se encuentra circundado por la oscuridad más extensa de "la noche" (v. 5).

Por otro lado, la idea de la densidad que se extiende se corresponde con la peculiar continuidad en la que el poema sitúa al salón y a su exterior. Los confines del salón –desvanecidos "en la edad balsámica" (v. 2)– describen en efecto un trazo tan poco definido como el de sus rincones, en cuyos ángulos el espacio no se cierra sino que se despliega y se prolonga incluso en caminos (vv. 6-7). En cuanto a la noche, lejos de ser una dimensión amenazante que la luz pretenda conjurar dentro del recinto familiar, aparece personificada por el contrario como una apacible, "tibia" visitante (v. 28) que en modo alguno desentona en un lugar descrito más de una vez como oscuro. En síntesis, el salón de la infancia se parece menos a un receptáculo erigido para limitar y encerrar un área que a una densidad extendida entre un lugar de concentración y una exterioridad dilatada: entre el sitio ocupado por el grupo de hermanos en torno al libro y el espacio exterior nocturno; lo que el yo lírico nombra, precisamente con una prosopopeya que evoca el espaciamiento, "noche destrenzada" (v. 28).

El motivo de la casa natal y de la infancia

El salón se encuentra en la "vieja casa" (v. 30). Por las referencias a la infancia y a la madre, es fácil identificar en el poema el motivo de la casa natal. El espacio narrado como distribución de una

densidad es también un espacio imaginado como la casa natal del recuerdo. En opinión de Bachelard, mediante el motivo de la casa natal, la imaginación poética da forma a la experiencia típica de la psiquis humana según la cual la entrada en el ser es bienestar, la entrada en la vida es el comienzo protegido en la tibieza de un seno. De ahí que a las metafísicas del ser "arrojado al mundo" (*jeté au monde*), dice el autor francés, haya que oponer un punto de vista más amplio que no ignore "los preliminares del ser donde el ser es el ser-bien, donde al ser humano se lo deposita en un estar-bien, en el bienestar asociado primitivamente al ser" (Bachelard, 1974: 26).[106]

Este bienestar proyectado en la imagen de la casa natal tiene dos características. Por un lado, se trata del bienestar con el que la imaginación se representa todo lugar en donde ella misma pudo desplegarse: "la casa abriga la ensoñación, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. [...] La ensoñación detenta incluso el privilegio de la autovalorización" (Bachelard, 1974: 26).[107] Por otro lado, se trata del bienestar del refugio concentrado, del repliegue en un espacio reducido que garantiza la intimidad y que actúa sobre quien imagina como un poder dispensador de unidad: la casa –dice Bachelard– "es uno de los más grandes poderes de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. [...] La casa, en la vida del hombre, elimina contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso" (1974: 26).[108] Las imágenes literarias de las chozas, los rincones, los nidos, las cuevas de ermitaño son otros ejemplos de la fascinación por dicho poder integrador. Interesante resulta además que Bachelard entienda como una intensificación del carácter concentrado de la imagen de la casa natal el motivo de la lámpara encendida que se divisa a través de la ventana: "con la luz que vigila el horizonte lejano, acabamos de indicar bajo su forma más simplificada la condensación íntima del refugio" (1974: 50).[109]

Pues bien, el salón de "Canción del ayer" ostenta rasgos que permiten entenderlo de acuerdo con la descripción bachelardiana del bienestar espacial originario, así como de su doble expresión en el despliegue protegido de la imaginación y el repliegue unificador

de la conciencia imaginante. En el poema abundan elementos de habitación feliz: "la edad balsámica" (v. 2), las "imágenes bellas" (v. 6), el "terciopelo" (v. 7), las "rosas y plumas" (v. 9), la "bella criatura" (v. 13), etcétera. Asimismo, la referencia a la lectura y a la concentración en torno al libro, con la peculiar disposición de la luz en un salón oscuro, connotan los vuelos de la imaginación en una atmósfera de intimidad.

En definitiva, lo que Waldenfels llama el lugar denso del interior pictórico o emblema espacial coincide con lo que Bachelard denomina "centros de ensoñación [*centres de rêveries*]" (1974: 34), esos centros donde la imaginación celebra su retiro productivo. Lo que hace "Canción del ayer" con esos dos contextos cognitivos –modalidades del espacio vivido y del espacio imaginado– es ponerlos al servicio de la exploración del nacimiento de la voz lírica, pues mediante la representación del salón como una densidad espacial la subjetividad lírica imagina un centro en cuya irradiación ella misma puede situar la continuidad de su propia historia, esto es, la historia de su relación con la palabra.

Ahora bien, cuando se habla de una continuidad semejante, cuando se transpone a la experiencia temporal la representación del espacio, se acude ya al momento metafórico del salón, se hace de él, más concretamente, la metáfora de una experiencia fundacional. Y justo en dicha metáfora espacial desemboca la narración del recuerdo: "Un largo, oscuro salón, *tal vez la infancia*" (v. 26, énfasis mío). La infancia como salón es la infancia que irradia su influjo en el yo lírico que ya se encuentra "por fuera" de ella. En vez de relegar la "edad balsámica" a un pasado inoperante, el poema le otorga el escenario dentro del cual ella se proyecta como fuerza activa. La tesis bachelardiana de que existe en el alma humana "un núcleo de infancia, una infancia inmóvil y sin embargo viva [*un noyau d'enfance, une enfance immobile mais toujours vivante*]" (1960: 85), que se reanima cada vez en el ejercicio de la imaginación y ensoñación poéticas, es pertinente a propósito de "Canción del ayer" y en general de la segunda fase de la obra de Aurelio Arturo en cuanto que en más de un poema el universo infantil es fuente de intensidades actuales para el hablante adulto.[110]

Este carácter futuro es, de hecho, el rasgo arquetípico de la

infancia. De acuerdo con lo narrado en el poema, conviene notar que los sonidos del mundo infantil testimonian el comienzo de una relación con la palabra que tiene aún un desarrollo por cumplir. La figura del niño manifiesta arquetípicamente un nacimiento (el desprendimiento de un origen) y al mismo tiempo la aspiración de eso que nace a su realización. La voz humana es aún en el universo infantil un sonido entre otros, sin duda con contornos diferenciadores pero dentro de un concierto mayor en el que también son audibles instrumentos musicales y elementos de la naturaleza. Cómo la voz se individualiza será el programa de los poemas arturianos.

A modo de síntesis, cabe decir que "Canción del ayer" nombra mediante representaciones espaciales –las del espacio vivido, imaginado y metafórico– la intensidad que extiende su influjo desde la infancia y que por tanto otorga un principio de continuidad en la retrospectiva creativa del narrador. Dicha intensidad –dicho centro– es en el poema de Aurelio Arturo la experiencia de la palabra. En concreto, la recepción de esa palabra en la lectura y en la escucha. La infancia como salón es la infancia que la subjetividad lírica convierte en el lugar de la experiencia gozosa de la palabra. La intensidad que emana de ella viene expresada por el yo lírico de manera consecuente con la simbología del fuego: las cabezas que se inclinan ante el libro son "tres antorchas áureas" ("Canción del ayer", v. 3), "ígnea" es la palabra que se busca en la biblioteca ("Silencio", v. 25) y en un "resplandor" es donde se encuentran los relatos de los hermanos ("Vinieron mis hermanos", v. 21). La infancia conserva el privilegio del contacto más intenso. En ella la palabra se oye dentro de un mundo rebosante de sonidos. No hay que meditarla en soledad ("Silencio"), no hay que pedirla a los hermanos ausentes ("Vinieron mis hermanos"), no está aún recubierta de "niebla".

Los poemas de amor y el espacio profundo

Junto a los poemas en los que el yo lírico se define en relación con la infancia, en la segunda fase de la obra de Aurelio Arturo se encuentran una serie de poemas en los que el yo lírico se define en relación con la experiencia del amor. Bajo el rótulo de poemas de amor (o poemas eróticos: aquí se usarán como sinónimos) incluyo aquella serie de poemas en los que el yo lírico narra secuencias de procesos emocionales motivados por la unión erótica en el pasado con un tú de naturaleza femenina.[111]

Dentro de los títulos más representativos de esta serie se cuentan "Canción de la noche callada" (1931), "Interludio" (1940), "Qué noche de hojas suaves" (1934), "Canción de la distancia" (1945), "Remota luz" (1932), "Nodriza" (1961), "Madrigales" (1961) –pertenecientes, en ese orden, a *Morada al sur*–, así como "Canción de amor y soledad" (1931) y "Cantaba" (1934), estos dos últimos no incluidos en el libro. Para explorar la representación del espacio por parte de la subjetividad lírica me concentro respectivamente en los poemas "Interludio", "Qué noche de hojas suaves" y "Canción de amor y soledad". Antes, sin embargo, esclarezco algunos contextos en los que conviene insertar la lírica amorosa arturiana.

El arquetipo de la madre y la simbología del interior

La narración de los poemas de amor arturianos está siempre dirigida a una entidad interpelada en segunda persona. Esta entidad no asume en los poemas una identidad estable. A veces es una figura con características personales como la madre, la nodriza, la hermana o la amante; a veces se trata de un sujeto no personal

como la tierra, la noche, el valle o la pradera. Siguiendo una línea tímidamente abordada por la recepción crítica (cf. Canfield, 2003: 580-ss; Gomes, 2001: 34-ss, y Maglia, 2003: 491-ss), aquí propongo comprender como un *arquetipo* el principio común que subyace a la variedad de dichas manifestaciones. En concreto, considero que aquello que opera tras el tú lírico interpelado deja describirse según los rasgos del arquetipo de la madre.

C. G. Jung atribuye las siguientes características a la madre arquetípica:

> [...] la autoridad mágica de lo femenino; la sabiduría y la altura espiritual más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, lo que dispensa crecimiento, fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento; el impulso o instinto benéfico; lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que suscita miedo y no se puede eludir (Jung, 2011g, GW 9/I: § 158).[112]

De esta diversidad de atributos, interesa retener los más constantes en la representación arquetípica de los poemas amorosos de Aurelio Arturo: me refiero a la condición protectora y dispensadora de vida así como al carácter oculto. Ahora bien, interesante resulta además que protección, nutrición y ocultamiento son atributos de alguna manera susceptibles de expresarse en términos espaciales, en concreto, a partir de la idea de un *interior*. Tal es la idea que, por ejemplo, guía la pesquisa bachelardiana de los espacios de intimidad en *La terre et les rêveries du repos* (1948) y en *La poétique de l'espace* (1957). Imágenes de la casa, la gruta, el nido, el vientre son imágenes de un originario interior maternal (a este respecto, versos como los del poeta lituano O. V. de L. Milosz [1877-1939] son varias veces citados por Bachelard: "Digo: mi Madre. Y pienso en ti, ¡oh Casa! / Casa de los bellos veranos oscuros de mi infancia [...]" [1974: 57; 1948: 121]).[113]

Tal es, además, la idea a la que llega Erich Neumann, discípulo de C. G. Jung, en un amplio recorrido por la fenomenología prehistórica de la madre arquetípica. A partir del estudio comparativo de material arqueológico, Neumann considera que la

vasija (*Gefäß*) es el símbolo nuclear de lo femenino (1997 [1956]: 51). Figuraciones del cuerpo de la mujer en urnas troyanas del período preminoico así como en recipientes destinados al culto durante la época precolombina darían cuenta de que el hombre arcaico –aquella instancia primordial aún activa en la constitución psíquica del hombre moderno (Neumann, 1997: 55)– experimentaba simbólicamente lo femenino como una vasija de cuyo oscuro interior brota la vida. Justamente debido a este vínculo con el nacimiento, lo femenino simboliza la vasija por excelencia –"la 'vasija de la vida en sí' [*das »Lebensgefäß an sich«*]" (Neumann, 1997: 54)–, pues no es solo que el cuerpo de la mujer esté dotado de interior, como pasa con todos los cuerpos, sino que en ese interior se gesta la vida que después sale al mundo. Pero, por otro lado, este mundo se experimenta como vasija en virtud de la tendencia inconsciente del hombre arcaico a proyectar sus imágenes interiores. La secuencia es la siguiente: el hombre arcaico experimenta su cuerpo como una vasija dotada de un interior y en la cual tienen lugar tanto los procesos físicos del metabolismo como los procesos psíquicos del inconsciente; posteriormente, esta imagen del cuerpo la proyecta al entorno, el cual, con todo y que es lo exterior del cuerpo, adquiere los rasgos del espacio interior de una vasija. La consecuencia es que lo maternal-femenino, el cuerpo, el inconsciente y el mundo son experimentados arquetípicamente como una vasija, y, por tanto, como un espacio interior. Neumann llama a esta identidad una "fórmula simbólica universal de los comienzos de la humanidad [...]" (1997: 55).[114]

La dimensión que ofrece el espacio vivido representado en estos poemas, así la tesis del presente apartado, es la de la profundidad.[115] Es decir, en los poemas amorosos el narrador explora el espacio profundo, el cual, sobre la base del retiro introspectivo de la subjetividad lírica, asume tanto la forma de la profundidad del mundo interior como la forma de la profundidad del mundo exterior. Los poemas se dejan clasificar de acuerdo con la presencia de una u otra profundidad –en "Interludio" (1940) la profundidad del yo y en "Qué noche de hojas suaves" (1934) la del tú–, o con la presencia de la intersección entre ambas –espacio que narra "Canción de amor y soledad" (1931)–.

“Interludio” (1940): la profundidad del yo lírico

Interludio

(I) Desde el lecho por la mañana soñando despierto, (1)
a través de las horas del día, oro o niebla, (2)
errante por la ciudad o ante la mesa de trabajo, (3)
¿a dónde mis pensamientos en reverente curva? (4)
(II) Oyéndote desde lejos aun de extremo a extremo, (5)
oyéndote como una lluvia invisible, un rocío. (6)
Viéndote con tus últimas palabras, alta, (7)
siempre al fondo de mis actos, de mis signos cordiales, (8)
de mis gestos, mis silencios, mis palabras y pausas. (9)
(III) A través de las horas del día, de la noche (10)
–la noche avara pagando el día moneda a moneda– (11)
en los días que uno tras otro son la vida, la vida (12)
con tus palabras, alta, tus palabras, llenas de rocío, (13)
oh tú que recoges en tu mano la pradera de mariposas. (14)
(IV) Desde el lecho por la mañana, a través de las horas, (15)
melodía, casi una luz que nunca es súbita, (16)
con tu ademán gentil, con tu gracia amorosa, (17)
oh tú que recoges en tus hombros un cielo de palomas. (18)

La continuidad de la escucha

La palabra “interludio” se usa sobre todo en el ámbito de la música para designar el número que se ejecuta entre dos fragmentos de una pieza. En ese sentido, el poema pertenece a un conjunto más amplio de poemas arturianos en cuyos títulos se hace referencia a composiciones literarias que originalmente estaban acompañadas de música instrumental, como es el caso de baladas, canciones, rapsodias y madrigales. A diferencia de estas, sin embargo, un interludio pocas veces contiene texto lingüístico y pocas veces es una composición independiente –de hecho, en la acepción de “intermedio”, de “interrupción temporal en una actividad” (Moliner, 2007: 1670), un interludio tiene lugar también fuera de contextos musicales o literarios–. Esta diferencia por partida doble llama tanto más la atención en cuanto que lo narrado en “Interludio” es precisamente la escucha *constante* de unas *palabras*.

El título, entonces, es más bien una designación irónica que resalta por contraste el contenido de las estrofas así encabezadas.

En efecto, el poema se puede describir como la narración de la ininterrumpida percepción interior –esto es, en forma de evocación o recuerdo– de una figura femenina –interpelada en segunda persona como destinataria– que se le manifiesta al yo lírico sobre todo por medio de palabras. El carácter ininterrumpido de la percepción viene señalado por la isotopía de la continuidad temporal, la cual se compone de sememas reiterativos como "Desde el lecho por la mañana" (vv. 1, 15) y "a través de las horas" (vv. 2, 10, 15) y de sintagmas del tipo "siempre al fondo de mis actos" (v. 8), "los días que uno tras otro son la vida" (v. 12) y "una luz que nunca es súbita" (v. 16).

En el plano de la presentación, dicha continuidad se refuerza por intermedio de anáforas. Estas se extienden, bien entre estrofa y estrofa ("Desde el lecho por la mañana" [vv. 1, 15], "a través de las horas" [vv. 2, 10, 15], "oh tú que recoges" [vv. 14, 18]), bien dentro de una misma estrofa ("Oyéndote [...], / oyéndote" [vv. 5, 6]), o bien dentro de un mismo verso ("la vida, la vida" [v. 12], "tus palabras, alta, tus palabras" [v. 13]). La continuidad, además, se refuerza por intermedio del sostenido registro nominal, en virtud del cual –salvo en unas pocas frases subordinadas en las que por cierto se usa solo el presente (vv. 12, 14, 16, 18)– el narrador elide durante toda la narración las formas personales del verbo y con ello la referencia a la consumación de sucesos en el tiempo.[116]

La distancia de la escucha

El yo lírico deja saber de la figura interpelada en relación, primero, con su propio y específico modo interior de percibirla –en relación con lo que ocurre dentro de sí (vv. 6-8, 13, 16)–; posteriormente, en relación con una acción que ella lleva a cabo en el mundo exterior al yo lírico (vv. 14, 18). La percepción interior es tanto una escucha como una visión. La escucha adquiere sin embargo un papel preponderante mediante la anáfora del verbo "oír" (vv. 5, 6) y la dominancia de las "palabras" como objeto percibido, incluso por la visión (vv. 7, 13). Lo peculiar de esta percepción auditiva –junto

con la continuidad ya señalada– es que se produce en el contexto de una lejanía límite –"de extremo a extremo" (v. 5)–. La radicalidad de la distancia explica el adjetivo en el semema "*últimas* palabras" (v. 7): no se trata de un intercambio cuyos dialogantes estén participando en el presente de la comunicación, sino de un intercambio ya interrumpido, cuyos últimos signos, no obstante, continúan siendo oídos por el yo lírico.

Este yo lírico, por otro lado, percibe a la destinataria como "una lluvia invisible, un rocío" (v. 6), percibe sus "palabras" como "llenas de rocío" (v. 13) y asocia su "mano" y sus "hombros", respectivamente, con "pradera de mariposas" y "cielo de palomas" (vv. 14, 18). Dado que "lluvia", "rocío", "pradera", "mariposas" y "palomas" configuran una isotopía de la naturaleza viva (de la naturaleza húmeda, fresca, vegetal, aleteante), cabe decir que la figura es percibida por el yo lírico en su carácter vivo. Este carácter especifica la isotopía de la continuidad temporal al hacer de esta una continuidad viva (en el sentido de "activa", "vigente"). Pese, pues, a la mediación de una distancia límite, el tú sigue "vivo" en la escucha del yo lírico.

Ahora bien, ¿de qué distancia se trata? Aparte de la referencia a los extremos y del carácter postrero de las palabras, el poema ambienta la distancia mediante la mención de la profundidad del yo lírico en el sentido del lugar donde él la "ve" a ella (vv. 8-9), así como, con un carácter más hermético, mediante la mención de la "reverente curva" que describen sus "pensamientos" (v. 4). En todos los casos, sin embargo, se trata de referencias abstractas difíciles de concretar en el análisis. De hecho, el mismo yo lírico hace explícita la enigmaticidad de la distancia al reservarle el único enunciado interrogativo del poema a la pregunta por la dirección de los "pensamientos" (v. 4). Una adscripción de significado que rebase el nivel abstracto de la referencia se haría plausible mediante el recurso a los contextos intertextual y biográfico. Si, en efecto, se tienen en cuenta otros poemas de *Morada al sur* –por ejemplo, "Morada al sur" (partes 3 y 4), "Canción de la noche callada" (vv. 27-30)– así como episodios de la vida del autor –quien a los 18 años asiste a la muerte de su madre (Torres Duque *et al.*, 2003: 293)–, la lejanía de "extremo a extremo" (v. 5) connotaría en concreto la

distancia entre la vida y la muerte en el sentido de que la figura interpelada existiría *solo* como recuerdo –como "palabras" y "melodía" (vv. 7, 16)– *en* el interior del yo lírico. El contexto luctuoso explicaría incluso la enfática referencia a "la vida" (v. 13)[117] en cuanto dimensión que gana relieve sobre la base de la dimensión contraria.

La profundización de la escucha

Más allá de si la lejanía es o no la de la muerte, lo cierto es que la figura interpelada tiende a modificarse en la percepción del yo lírico a lo largo del poema. En concreto, de un momento inicial en el que el tú se hace sensible a partir de rasgos que sugieren una condición humana, el poema pasa a establecer una asociación de soporte con elementos naturales y dota así al tú de facultades que rebasan lo humanamente posible: "oh tú que recoges en tu mano la pradera de mariposas. / [...] oh tú que recoges en tu hombro un cielo de palomas" (vv. 14-18). La "mano" y el "hombro" como respectivo soporte de "pradera de mariposas" y "cielo de palomas" es ya una adscripción que desborda el atributo humano. Con el verbo "recoger", por otro lado, el despliegue de las dimensiones del tú lírico se orienta *arquetípicamente* en la medida en que el campo semántico que convoca –"juntar", "congregar", "cosechar", "guardar", "dar asilo", etcétera– es el mismo campo semántico que rodea lo que en la psicología profunda se considera un elemento característico de lo femenino, esto es, su condición de "continente y protector, de alimenticio y engendrador [*enthaltend und schützend, nährend und gebährend*]" (Neumann, 1997: 123). Es decir, el tú es inicialmente una figura retirada en la memoria del yo lírico que paulatinamente se engrandece, se totaliza, se hace más envolvente.

De acuerdo con ello, cabe decir que el poema narra cómo un contenido psíquico de carácter individual, personal, adquiere en la continuidad de la escucha una dimensión arquetípica; cómo, en últimas, la introspección regresiva del yo lírico –pues se trata en un comienzo de un contenido psíquico del pasado que reclama vigencia introduciéndose en la cotidianidad del hablante– desemboca en la exterioridad de una experiencia colectiva (lo que

C. G. Jung denomina el paso de la madre personal a un "'eterno-femenino', por decirlo así, prenatal, esto es, al mundo primordial de las posibilidades arquetípicas [...]" [2011a / 1952, GW 5: § 508]).[118]

Esta experiencia, por otro lado, tiene un efecto vitalizante en el yo lírico. La referencia a la vida, gana otro sentido a la luz del contexto recién descrito: no se trata solamente de la permanencia en el recuerdo de alguien que ya ha muerto, sino además de la descarga afectiva que acompaña el contacto con el contenido arquetípico. "Interludio" lo exhibe estilísticamente mediante el emplazamiento de la interjección en los dos versos que marcan el incremento arquetípico de las dimensiones del tú lírico en "pradera" y "cielo" (vv. 14, 18). A dicho elemento afectivo se refieren las "posibilidades" mencionadas por Jung y que en otros poemas se concretan como aquello que alienta la emergencia de la voz lírica.

"Qué noche de hojas suaves" (1934): la profundidad del tú lírico

Qué noche de hojas suaves

(I) Qué noche de hojas suaves y de sombras
de hojas y de sombras de tus párpados,
la noche toda turba en ti, tendida,
palpitante de aromas y de astros.
(II) El aire besa, el aire besa y vibra
como un bronce en el límite lontano
y el aliento en que fulgen las palabras
desnuda, puro, todo cuerpo humano.
(III) Yo soy el que has querido, piel sinuosa,
yo soy el que tú sueñas, ojos llenos
de esa sombra tenaz en que boscajes
abren y cierran párpados serenos.
(IV) Qué noche de recónditas y graves
sombras de hojas, sombras de tus párpados:
está en la tierra el grito mío, ardiendo,
y quema tu silencio como un labio.
(V) Era una noche y una noche nada
es, pregona en sus cántigas el viento:

aún oigo tu anhelar, tu germinar melódico (19)
y tu rumor de dátiles al viento. (20)
(VI) Y he de cantar en días derivantes (21)
por ondas de oro, y en la noche abierta (22)
que enturbiará de ti mi pensamiento, (23)
he de cantar con voz de sombra llena. (24)
(VII) Qué noche de hojas suaves y de sombras (25)
de hojas y de sombras de tus párpados, (26)
la noche toda turba en ti, tendida, (27)
palpitante de aromas y de astros. (28)

Estructura del poema: dos tipos de estrofas

El poema está construido de modo tal que las estrofas del comienzo (I), del centro (IV) y del final (VII) establecen entre sí un vínculo particular de identificación que al mismo tiempo las diferencia de las cuatro estrofas restantes (II, III, V, y VI). La identificación es, sin embargo, parcial. Mientras que la primera y la última se encuentran en una relación anafórica completa, la estrofa central se limita a reproducir solo algunos de los sememas presentes en estas últimas, entre ellos el inicial "Qué noche".

Se trata, en la terminología de Lotman, de una "equivalencia incompleta", esto es, de la diferencia significante dentro de un sistema ordenado de repeticiones (1978: 172). El análisis subsiguiente atiende de modo particular a dicha diferencia, la cual le suma una centralidad semántica a la centralidad estructural de la estrofa que se deslinda de la equivalencia.

Las estrofas equivalentes: el descenso de la noche

En contraste con las estrofas restantes, en las que intervienen diversos tiempos verbales así como diferentes sucesos explícitos, las estrofas equivalentes (I, IV, VII) tienen en común la referencia exclusiva al presente narrativo y a la circunstancia, en apariencia estática, de la noche en un paisaje exterior.

En un registro exclamatorio, la noche se describe como una realidad físicamente superpuesta a la de la figura interpelada (vv. 3, 27), cuya naturaleza humana, como ocurre a menudo en el plano

denotativo de los poemas de esta serie, no se deja ni afirmar ni negar categóricamente y cede, en cambio, el lugar a la forma arquetípica de la madre, sobre todo en la variante tectónica que encarna, por ejemplo, la Gea griega.[119] Que la figura interpelada detente la condición de yacente se infiere del hecho de que la noche esté "tendida" en ella (vv. 3, 27), pero también de que la noche esté hecha de las "sombras" de sus "párpados" (vv. 2, 14, 26), esto es, de que la bóveda celeste nocturna –una metáfora frecuente en los poemas de Arturo[120]– sea imaginada como la cara interior, en dimensiones astrales, de los párpados de esa figura que yace.

Dicha condición yacente, además, se acentúa mediante la identificación de la noche con la "turba" (v. 3), elemento de raigambre marcadamente terrestre, mediante la mención, ya en la estrofa central, de la "tierra" como lugar de contacto entre el yo lírico y la figura interpelada –entre el "grito" de él y el "silencio" de ella (vv. 15-16)–; y se emparienta a su vez con el rasgo de soporte propio de la "mano" y de los "hombros" en el poema "Interludio".

Sin embargo, la circunstancia es estática solo en apariencia. En realidad, la superposición es en sí misma el suceso en el que, sin la marcación mediante acciones verbales, se lleva a cumplimiento la continuidad entre las realidades de la noche y de la figura interpelada. Ello se verifica en la ordenación sucesiva de los sememas "hojas suaves", "sombras de hojas" y "sombras de tus párpados" (vv. 1-2), en cuanto que las "hojas suaves" ceden el lugar a las "sombras", esto es, en cuanto que elementos aéreos ceden el lugar a sus proyecciones oscuras en una superficie, por definición no aérea, de la tierra.

La estrofa central (IV) contiene dos variaciones respecto de las estrofas externas (I, VII). Por un lado, el yo lírico omite la referencia a las "hojas suaves" y comienza la descripción de la materialidad de la noche –sentido en que entiendo la preposición "de"– con una mayor definición de las "sombras de hojas" mediante los adjetivos "recónditas y graves" (v. 13). Por otro, introduce dos versos completamente nuevos en la segunda mitad de la estrofa.

La primera diferencia profundiza el movimiento de superposición de la noche y lo perfila más nítidamente como un descenso, pues los adjetivos "recónditas" y "graves" cuentan dentro

de sus significados, respectivamente, el de “íntimo” y “pesado” (Moliner, 2007: 2510 y 1484, respectivamente), esto es, representan el revés paradigmático de las hojas visibles en la altura –lo que en el poema “Canción de hojas y lejanías” se nombra como “desnudas hojas oscilantes” (v. 7) o “avecilla saltante” (v. 16)–, y acentúan por tanto el contrapeso vertical ya anunciado en el paso de las hojas a sus sombras.

La segunda diferencia, por su parte, trae consigo la ya mencionada referencia a la “tierra” (v. 15). Mientras que, pese a la identificación con la turba, en las estrofas externas la noche permanece “tendida” (vv. 3, 27), esto es, *sobre* la tierra-destinataria, el grito “*en* la tierra” de la estrofa central (v. 15, énfasis mío) denota un grado más de profundidad en el sentido de inmersión en la dimensión terrestre.

A modo de síntesis preliminar, puede decirse que, en las estrofas equivalentes, el poema es la narración del descenso de la noche en el sentido de la integración del cielo nocturno en la realidad de la tierra. La integración de cielo y tierra moldea el espacio exterior del yo lírico, entendido precisamente como el conjunto de esas dos realidades, y muestra dicho espacio en la dimensión de la profundidad. Las estrofas restantes, según se verá a continuación, perfilan esta profundidad en términos de suelo fértil.

Las estrofas restantes: el ascenso de la voz

Ya en el mismo verso final de la primera estrofa se anuncia un movimiento inverso. El yo lírico describe la noche como “palpitante de aromas y de astros” (v. 4) y da inicio con ello a una serie de referencias que cabe agrupar dentro de la isotopía de la inmaterialidad (aérea): “aromas”, (v. 4), “aire” (v. 5), “aliento” (v. 7), “sueñas” (v. 10), “viento” (v. 18, 20), “pensamiento” (v. 23). Dicha inmaterialidad se concreta en el poema mediante las asociaciones a una materia audible y a una intensidad erótica. Las “palabras” (v. 7), el “grito” (v. 15), las “cántigas” (v. 17), la melodía (v. 19), el “rumor” (v. 20), el canto (v. 21, 24) y la voz (v. 24) dan cuenta de la primera; los verbos palpitar (v. 4), besar (v. 5), fulgir (v. 7), desnudar (v. 8), querer (v. 9), arder (v. 15), quemar (v.

16) y anhelar (v. 19) testimonian la segunda.

Estos elementos aéreos, sonoros y cargados de erotismo resultan articulados en el poema en virtud de su integración a una segunda secuencia. *Entiendo que esa secuencia es la del ascenso, en el sentido de gestación y emergencia de la voz del yo lírico*. La secuencia que, valga anotar, no discurre en estricto orden cronológico, viene marcada en sus momentos estructurales de la siguiente forma: comienza con la llegada del aire –"el aire besa" (v. 5)–; continúa con la percepción que, en ese aire, hace el yo lírico de la figura interpelada –"aún oigo tu anhelar, tu germinar melódico" (v. 19)–; y termina con la promesa del canto gestado a partir de esa percepción –"he de cantar con voz de sombra llena" (v. 24)–.

Sobre la base de un guion de carácter simple en el que se expresa la dinámica de los elementos aéreos, el acontecimiento en la narración del poema viene a ser la transformación de estos elementos en una realidad subjetiva como, verbigracia, la transformación del aire en voz. La multitud de sonidos que produce la naturaleza y que tienen lugar en el espacio exterior no es en sí misma una circunstancia atípica; atípica es, en cambio, la transformación de esos sonidos en expresiones humanas. Esta transformación es también consecución de forma en cuanto que la pura intensidad inicial –"el grito" (v. 15)–, deviene al final voz modulada –el canto (VI)–.

En la medida en que articula las referencias tanto al interior de la tierra como al origen de la voz, la mención del "grito" representa el entrecruzamiento en el poema de las dos secuencias: el descenso de la noche y el ascenso de la voz, lo cual se simboliza en los versos en términos de contacto erótico entre el grito y el silencio: "está en la tierra el grito mío, ardiendo, / y quema tu silencio como un labio" (vv. 15-16). A mi modo de ver, el yo lírico busca situar con este entrecruzamiento la gestación de su propia voz en la profundidad de la tierra-noche.

A manera de síntesis final, cabe decir que el poema se ocupa primero de perfilar el espacio exterior como un espacio nocturno en el que prima la dimensión de la profundidad terrestre para situar a continuación en esa profundidad, arquetípicamente fecunda, el nacimiento de la voz lírica. Esto puede interpretarse como la

atribución por parte del yo lírico de un origen natural, inconsciente, a su propia voz, en el sentido de un contacto originario con una otredad.

Lo que en “Qué noche de hojas suaves” se decanta como profundidad arquetípica del tú lírico, permanece en el poema “Nodriza” (1961) como el regazo de la figura humana interpelada, pero con los rasgos semejantes de otredad erótica y de otredad sonora. He aquí las tres primeras estrofas:

(I) Mi nodriza era negra y como estrellas de plata
le brillaban los ojos húmedos en la sombra:
su saliva melodiosa y sus manos palomas mágicas.
¿O era ella la noche, con su par de lunas moradas?
(II) ¿Por qué ya no me arrullas, oh noche mía amorosa,
en el valle de yerbas tibias de tu regazo?
(III) En mi silencio a veces aflora fugitiva
una palabra tuya, húmeda de tu aliento,
y cantan las primaveras y su fiebre dormida
quema mi corazón en ese solo pétalo.
[...]

El papel del espacio nocturno y profundo es aquí asumido por el cuerpo de la nodriza. El yo lírico la asocia explícitamente a la noche y a la tierra profunda, como “valle” y “regazo” (vv. 1, 4, 6). Lo que, por otro lado, aparece en “Qué noche de hojas suaves” como elementos naturales sonoros es aquí “palabra” y “aliento” de la nodriza (v. 8). La escucha de ellos desencadena la intensidad erótica de la que surge el canto (estrofa III).

“Canción de amor y soledad” (1931): el espacio profundo

Si en “Interludio” el yo lírico describe la propia interioridad en términos de una profundidad por medio de la cual se experimenta la figura arquetípica, y si en “Qué noche de hojas suaves” se muestra la profundidad de dicha figura como lugar de gestación de la voz lírica, en “Canción de amor y soledad” se hace posible rastrear con más detenimiento la intersección entre ambas

profundidades.

Canción de amor y soledad

(i) Como en el áureo dátil de solitaria palma,
orillas de mi predio todo el valle resuena,
tú en mi corazón, dátil amargo, tiemblas
y te inclinas desnuda, sollozo y carne trémula.
(ii) De palma en que acongojase con vago son el viento,
dátil fiel donde todos los horizontes suenan,
mi corazón es una carne tuya, tu carne,
cantando entre distancias y entre nieblas.
(iii) Tuyo es el viento y el rumor, dorados,
tuyo el canto en la noche sin palmeras,
tuyo el trémolo al fondo de los huesos,
y el palpitar oscuro de mis venas.
(iv) El país que en tus ojos vive entre parpadeos,
canta en mí con su largo sollozar inefable,
rumora en mí, y el ansia de tu boca madura,
y rumoran sin fin los valles de tu carne.
(v) Oscura tú, y entre tu luz sin tregua,
eres un son tan hondo, tan hondo y dolorido.
(vi) Dátil maduro, dátil amargo, escucha
mi corazón al filo del viento, tu gemido,
tu gemido gozoso, tu olor de flor abierta.
Mecido en ti, lleno de ti se escucha,
y da al viento ceniza de sus gritos.

El símil, el dátil y el corazón

El poema comienza con un símil en el que el yo lírico establece una analogía entre, de un lado, su relación con la figura interpelada y, de otro, la relación de un dátil con el valle sobre el que pende.[121] Así como "todo el valle resuena" en el dátil (v. 2), de la misma manera la figura interpelada tiembla y se inclina en el "corazón" del yo lírico (vv. 3, 4). El primer término de la analogía se refiere al fenómeno acústico natural que se produce en el contacto del viento con un cuerpo cualquiera, cuerpo que en este poema es un dátil y que en otros es una rama o una hoja.[122] Dado que el viento recorre extensiones y, metafóricamente, trae consigo su recorrido, el sonido

que se produce en el contacto con el dátil hace audibles dichas extensiones. Cuando el yo lírico habla del valle que resuena (v. 2), está hablando entonces del valle que el viento hace sonar en su encuentro sonoro con el dátil, de modo semejante a como, según otro poema, hace sonar en las "hojas murmurantes" las "lejanías de países remotos" ("Canción de hojas y lejanías", v. 26]).

El segundo término de la analogía es la relación entre el yo y el tú líricos. Si con "valle" se hace referencia al espacio exterior, con "corazón" el yo lírico se mienta a sí mismo como interioridad, como espacio interior profundo. El carácter espacial se pone de manifiesto en el momento en el que el yo lírico dice que "en" él se canta y que "en" él se rumora (vv. 14, 15), mientras que la dimensión de la profundidad se expresa en sememas como "fondo de los huesos" o "palpitar oscuro" de las venas (vv. 11, 12), parientes, a su turno, de las referencias al "fondo" de los "signos cordiales" en "Interludio" (v. 8) o a la "hondura" del propio "valle" en "Canción de la distancia" (vv. 35-36).

La figura interpelada, por su parte, es una realidad femenina arquetípica que el yo lírico retrata con particular énfasis en su condición sonora. Se trata de un espacio exterior en la función de totalidad envolvente –regazo– que, como tal, no solo comprende la dimensión terrestre –"El *país* que en tus ojos vive entre parpadeos" (v. 13) o "los *valles* de tu carne" (v. 16)–, sino también el elemento aéreo –"Tuyo es el *viento* y el *rumor*, dorados, / tuyo el canto en la noche sin palmeras" (vv. 9-10)–.

Dicha totalidad abarca además el propio espacio interior del yo lírico –"mi corazón es una carne tuya, tu carne" (v. 7)– junto con el sonido que en él se origina –"tuyo el trémolo al fondo de los huesos" (v. 11)–. Es decir, el yo lírico se experimenta y describe como parte del tú lírico en el sentido de que la interioridad amante es tanto acogida como permeada por la exterioridad amada y, más aún, nace de ella como un fruto nace de la tierra. Esta triple relación se vuelve a manifestar en el poema cuando el narrador le dice a la destinataria que "Mecido en" ella, "lleno de" ella "se escucha" su propio corazón (v. 22). Así como resuena el valle en el dátil, así resuena, pues, la totalidad envolvente en el corazón o, lo que viene a ser lo mismo, el valle resuena en el dátil como el

espacio exterior resuena en el espacio interior.

El propósito de articular esta peculiar compenetración explicaría la elección de la metáfora del dátil para designar el corazón del hablante, metáfora, por demás, presente también en "Clima" (vv. 15-16). En efecto, algunas fuentes testimonian el simbolismo femenino del fruto, bien como promesa del goce erótico, bien como manifestación de la fecundidad.[123] Y, ciertamente, Aurelio Arturo integra estas connotaciones en algunos poemas (cf., por ejemplo, "Canción de Mateo" [1933], donde, a propósito de "una núbil doncella" [v. 57], el yo lírico habla del "valle aromado que me ofrece / su par de dátiles de seda [...]" [vv. 60-61]), esto es, en el conjunto de la obra arturiana, el dátil no es solo aquello que ama, sino también lo amado. La doble significación del dátil señala, así, la intimidad entre los dos elementos metaforizados. Dicha intimidad es peculiarmente manifiesta en el canto.

El guion: la especificación del canto

Todas las estrofas tienen por tema el canto. En el vocabulario del poema, el canto puede definirse como la resonancia del tú en el corazón del yo lírico, esto es, el hecho mismo de la manifestación sonora del espacio exterior en el interior de quien narra. Sujeto del canto es, inicialmente, la figura interpelada, el tú. En calidad de instancia activa, el tú desempeña durante todo el poema un papel protagónico que se expresa por ejemplo en la enumeración de sus pertenencias mediante la continua anáfora del pronombre posesivo: "Tuyo es el viento [...] / tuyo el canto [...] / tuyo el trémolo" (vv. 9-11). Como tercer elemento en juego, junto con el canto y quien canta, se encuentra el yo lírico, instancia que por definición es también agente del canto, pero que solo se presenta como tal de modo explícito al final de la secuencia, en la última estrofa.

Por su parte, al guion dominante en el poema lo delinea la repetida referencia al canto en la dirección de una progresiva especificación de su naturaleza junto con el correspondiente retrato gradual de la instancia que canta. Esta secuencia comienza con las dos primeras estrofas en las que el canto y el tú adquieren su perfil inicial a partir de la analogía con el dátil en el valle y se prolonga

hasta la penúltima estrofa (V), momento en el que ambos, tú lírico y canto, se nombran como constituyendo una identidad: “Oscura tú, entre tu luz sin tregua, / eres un son tan hondo, tan hondo y dolorido” (vv. 16-17).

En el ínterin, esto es, en las estrofas III y IV, el yo lírico caracteriza al tú como la totalidad envolvente a la que pertenece “el canto” exterior –en forma de viento diurno y nocturno (vv. 9-10)– y el canto interior –en forma de “trémolo” y sollozo (vv. 11, 14)– y, sobre todo, como la totalidad envolvente que canta “en” el propio yo lírico: “el país que en tus ojos vive entre parpadeos / canta en mí” (v. 14-13). Vale decir que aunque desde la primera estrofa se está aludiendo a una voz exterior que resuena en el yo lírico, con la referencia al “país” que en él “canta” la alusión se convierte en declaración expresa, y lo hace de tal manera que la relación entre el yo lírico, el tú lírico y el canto queda articulada en términos espaciales.

Hasta la penúltima estrofa, esto es, hasta el momento de la identidad entre el tú y el canto, la narración del poema es básicamente la misma de “Interludio”: un rumor interior cuya procedencia es exterior. En la sexta y última estrofa de “Canción de amor y soledad”, el yo lírico hace algo concreto con ese rumor interior y da entrada a lo que en el plano del análisis se designa como acontecimiento de la narración.

El acontecimiento: la escucha y las cenizas

En la estrofa sexta el corazón deja de ser la entidad pasiva *en* la que ocurre el canto e interviene por fin como agente en medio de la acción omnipresente del tú. Por un lado, el corazón “escucha” (v. 19), por otro, dice el verso final, “da al viento ceniza de sus gritos” (v. 23). En una secuencia dominada por el canto del tú, la referencia a la escucha y, sobre todo, a la entrega como momento constitutivo del papel activo del yo lírico supone la introducción de un giro inesperado, de un acontecimiento. Elocuente, en ese sentido, es el lugar particular que ocupa dicho acontecimiento en la estructura del poema. Al reservarle la mención para la última estrofa y, más aún, para el último verso, el yo lírico hace del

acontecimiento la culminación de un proceso, pero al mismo tiempo lleva a nivel de la estructura el carácter modesto de un quehacer que en su mayor parte se concibe deudor de otra voz.

¿De qué proceso se habla aquí? ¿Cuál es ese quehacer? Que el corazón dé “al viento ceniza de sus gritos” (v. 23) lo entiendo como un gesto autorreferencial del acto narrativo, a saber, como exteriorización de un contenido verbal. El verso, sin duda, tolera diferentes lecturas. Pero si se tiene en cuenta que el lexema “ceniza” designa el “polvo de color gris claro que queda después de una combustión completa” (DRAE, 2014) y que el contexto referencial del poema permite identificar en “gritos” el sema /intensidad de una voz/, resulta plausible leer en la “ceniza” que da el corazón la materialización posterior de la intensidad vocal en el sentido del testimonio, la huella, el *eco* que queda tras la “combustión”. El yo lírico narra la génesis de la voz lírica en el poema: el viento, un principio activo exterior, desempeña el papel de receptor de una intensidad interior sonora que el quehacer del corazón ya ha transformado, reducido a forma, a “ceniza”.

Ahora bien, esta intensidad interior, este grito, es desde antes el mismo viento, la misma totalidad envolvente que el yo lírico identifica con “un son tan hondo, tan hondo y dolorido” (v. 18), de tal suerte que la génesis de la voz lírica en el poema es el proceso circular de exteriorizar la voz que el yo lírico escucha en su interior, voz que de todos modos él atribuye a una instancia externa a él. La voz del yo lírico es, así, el testimonio de lo que él oye dentro de sí y eso que él oye dentro de sí es una otredad *dentro* de la que él mismo se siente acogido.

La inspiración erótica

Ahora bien, como ocurre en “Qué noche de hojas suaves” y en “Nodriza”, la experiencia que da origen a la voz se narra en “Canción de amor y soledad” en su faceta erótica. El corazón, dice el yo lírico, escucha “tu gemido / tu gemido gozoso, tu olor de flor abierta” (vv. 20-21). Ya desde el comienzo del poema hay referencias a la desnudez y a la “carne” (vv. 4, 7, 16) y en algún momento se nombra también “el ansia de tu boca madura” (v. 15).

Dado que el yo lírico alterna las imágenes antropomórficas con imágenes de la naturaleza exterior (“viento”, “país”), cabe entender la experiencia erótica en el doble sentido del movimiento hacia el tú individualizado, pero también como el vuelco expectante, en la escucha, a la totalidad envolvente.

Es en este sentido en que el poema se titula “Canción de *amor* y soledad”, donde el amor designa tanto la unión de dos individuos como la pertenencia entusiástica del poeta a una totalidad. Pero, por otra parte, el enlace copulativo con el sustantivo “soledad” de algún modo no especificado relativiza, en el plano antropomórfico, aquella unión –el uso del pretérito en “Qué noche de hojas suaves”, por ejemplo, retira al erotismo en forma de experiencia pasada–, mientras que, en el plano de la exterioridad, la “soledad” pone de presente la escucha introspectiva de una otredad en el propio espacio profundo.

Pertinencia lírica del espacio vivido

La referencia a la propia interioridad en términos espaciales le permite al yo lírico la descripción de su corazón, de su ser, como una suerte de caja de resonancia en la que se modulan los sonidos del mundo exterior. Cuando este mundo exterior, en su condición arquetípica, se materializa en un personaje, como, por ejemplo, la nodriza, la caja de resonancia modula la voz con que ella le relata historias al yo lírico de la infancia. El mundo exterior, por otra parte, es para el yo lírico sobre todo *espacio* exterior (país, valle, distancia), pues se trata de una exterioridad que, como regazo, se habita. Ahora bien, el regazo –la vasija– constituye en sí mismo un interior profundo dentro del cual el yo lírico se siente acogido. Esta acogida envuelve de tal modo al yo lírico que en el fondo de su propia interioridad él mismo “escucha” la totalidad envolvente. Es decir, así como la exterioridad alberga un interior, así la interioridad (del yo lírico) se asoma en el fondo de sí misma a un exterior.

Esta disolución de las fronteras entre espacio exterior y espacio interior se conoce en la fenomenología como espacio profundo, una de las modalidades del espacio vivido. En efecto, de la mano de las

reflexiones fenomenológicas de Eugène Minkowski, uno de los pioneros en el uso del concepto de espacio vivido, es posible acudir a la idea de una profundidad espacial con el propósito de mostrar la experiencia humana del espacio que subyace a la elaboración artística transmitida por los poemas.

El contexto de las reflexiones de Minkowski son las observaciones que registró, en calidad de psicopatólogo, a propósito de algunos trastornos relacionados con la esquizofrenia (cf. Minkowski, 1988 [1933]: 389-ss). Minkowski explica la peculiar experiencia mórbida de un paciente esquizofrénico –según la cual todo lo que sucede en el mundo circundante tiene que ver con su persona–, a partir de un desarreglo en la experiencia normal del espacio. Esta experiencia normal del espacio o, en otras palabras, el espacio vivido, consiste en el encabalgamiento de dos espacios (de dos maneras de vivir el espacio): el *espacio claro* y el *espacio negro* (Minkowski acude también a las parejas sinónimas espacio diurno y espacio nocturno, o espacio visual y espacio acústico). En el espacio claro el sujeto percibe colores, grados de luminosidad, objetos, contornos; percibe el espacio libre que hay entre las cosas así como la diferencia entre la materialidad de estas y la función de trasfondo de aquel; percibe también la extensión. Además, al situarse en este espacio, el sujeto se siente semejante a las cosas circundantes; ve a los otros moverse, hacer, vivir y, a su turno, despliega su propia actividad; el sujeto se sitúa en el espacio sin entregarse nunca por completo a él, es decir, los "rincones" de su ser siguen siendo muy suyos y la diferencia entre introspección y extrospección como mirada hacia adentro y hacia afuera permanece inalterable. La distancia, extensión y amplitud son las nociones que, en resumen, caracterizan el espacio claro (cf. Minkowski, 1988: 393).

Para caracterizar el espacio negro, Minkowski se representa inicialmente una noche o una oscuridad absolutas. Dos rasgos se hacen sensibles en la representación. En primer lugar, la oscuridad no se percibe simplemente como ausencia de luz sino como dotada de materialidad. Dicha materialidad, a diferencia de la corporalidad distante de los objetos en el espacio claro, toca, envuelve, aprieta,

> hasta penetra en mí, me penetra por completo, pasa a través

> de mí, de suerte que hasta diríamos que el yo es permeable a la oscuridad, mientras que no lo es a la luz. Así pues, el yo no se afirma en relación a la oscuridad, sino que se confunde con ella, es uno con ella (Minkowski, 1973: 395).

Esta oscuridad, en segundo lugar, supone una confrontación con lo desconocido. La formulación positiva de ello sería, dice Minkowski cuidadosamente, la experiencia del misterio. Propio de este rasgo es que justamente los incidentes que eventualmente pueblan la oscuridad –por ejemplo, sonidos identificables del mundo diurno– lo acentúan aún más: un fenómeno como la noche "servirá no de forma sino de vehículo para todos esos incidentes, los aproximará entre sí, los reunirá en un todo, sin preocuparse de su contingencia, proyectándolos siempre de nuevo sobre el fondo de misterio que constituye su esencia" (Minkowski, 1973: 396). Ahora bien, se pregunta Minkowski, ¿qué hay de espacial en esta oscuridad? Conviene citar *in extenso*:

> Pero esta noche oscura que describimos, ¿tiene algo que ver con el espacio? Así lo creo, pero será un espacio particular. No será evidentemente un espacio analítico. No habrá en él, contrariamente al espacio claro, un al lado ni distancia, ni superficie, ni extensión propiamente hablando; sin embargo, habrá algo espacial en él; habrá en él *profundidad*, pero no la profundidad que vendría a añadirse a la longitud y a la altura, sino como sola y única dimensión que se impone de golpe justamente como profundidad; es como una esfera opaca e ilimitada cuyos radios todos son iguales, todo con el mismo carácter de profundidad. Y esta profundidad sigue siendo negra y misteriosa (Minkowski, 1973: 396).

E inmediatamente después, el autor procura ilustrar esta idea de la profundidad mediante una analogía con la experiencia de la escucha, lo cual, cuando se tiene en mente un poema como "Canción de amor y soledad" y, en general, la relevancia de los sonidos en los poemas de amor arturianos, resulta especialmente iluminador:

> Tal vez sea permitido, para ilustrar este estado de cosas,

> apelar una vez más al espacio auditivo [...]. Sentado en una sala de conciertos cierro los ojos y me absorbo en la audición del trozo de música que se interpreta. Habrá aquí espacio, pero, para los sonidos, no habrá ni al lado, ni distancia, ni extensión; me sentiré envuelto por todas partes por la música, los sonidos llegarán hasta mí llenando, por así decir, todo el espacio que me separa de sus puntos de origen, me penetrarán hasta el fondo de mi ser, transformarán este espacio lo mismo que a mí en una esfera sonora uniforme, si puedo expresarme así y yo vibraré, vibraré al contacto de los sonidos armoniosos que me llenarán, exactamente como lo hará todo el ambiente a mi alrededor (Minkowski, 1973: 396).

Pues bien, a modo de síntesis cabe decir que a los poemas de amor de Aurelio Arturo subyace la experiencia fenomenológica de un espacio negro en el sentido de espacio profundo. El carácter de esta profundidad se puede captar a partir del símil con la inmersión de un oyente de música en el espacio acústico. Y, precisamente, el yo lírico experimenta esta profundidad sobre todo como la escucha de sonidos: voces, rumores, sollozos, gemidos, que, diluyendo las fronteras entre exterior e interior, proceden del sujeto lírico, pero, al mismo tiempo, de una totalidad abarcante.

El espacio extenso

El arquetipo del héroe y el espacio extenso

La psicología profunda tematiza la historia evolutiva del *homo sapiens* en términos de la progresiva adquisición de conciencia individual y la consecuente separación del individuo de la unidad arcaica e inconsciente con la naturaleza. Las fases de esta filogénesis se repiten, ya a nivel ontogenético, en el desarrollo psicológico de la personalidad mediante el alejamiento de la unidad temprana con la madre.

De acuerdo con la teoría de los arquetipos de la psicología analítica, este proceso diferenciador e individualizador se simboliza en el arquetipo del héroe. Mediante él, dice C. G. Jung, los diferentes pueblos y culturas se han representado míticamente "el afán de búsqueda del inconsciente, el cual desea de modo insaciado y pocas veces saciable la luz de la conciencia" (Jung, 2011a [1952], GW 5: § 299).[124] Las diferentes etapas de la vida del héroe (nacimiento, luchas, conquistas) simbolizan, pues, las diferentes etapas de la superación de un estado inicial inconsciente e indiferenciado en un estado de autoconciencia individualizada. Esto supone que el héroe mismo es la encarnación de un principio activo que pone en marcha todo el proceso. Baste pensar como ejemplo en los recorridos, trabajos y batallas del Heracles de la mitología griega. Este principio activo se muestra en el héroe con los atributos de la "voluntad, decisión y actividad en contraposición al estar condicionado y ser conducido de un estado preconsciente y aún desprovisto de yo" (Neumann, 1974: 108).[125]

Joseph Campbell ha esquematizado la aventura a que da lugar dicha actividad en una secuencia general de separación, iniciación y

retorno (2004 [1949]: 28), cuyas concreciones siguen, a grandes rasgos, el siguiente modelo: el héroe abandona su entorno familiar para acometer la misión propiamente dicha; antes de ingresar en el reino extraño donde tendrán lugar las pruebas y la batalla decisiva, se enfrenta en un umbral a una presencia vigilante; en uso de poderes sobrenaturales, vence el obstáculo principal y es recompensado por ello; a continuación toma el camino de regreso, cruza de nuevo el umbral, donde se despoja de las habilidades extraordinarias, e ingresa al entorno familiar restaurando con su llegada el equilibrio que reinaba antes de que su partida se hiciese necesaria (Campbell, 2004: 227-228).

Pues bien, en varios poemas de Aurelio Arturo la figura principal es una presencia heroica, errante, transformadora de mundo. Dentro de ellos se cuentan los poemas de la primera fase de creación dedicados a celebrar la modernización, así como "Cantos de hombres" (1931), "Rapsodia de Saulo" (1933), "Bordoneo" (1934) y "Sol" (1945), poemas ya pertenecientes a la etapa de *Morada al sur* y, en consecuencia, al contexto de la narración introspectiva de la subjetividad lírica. Aunque en estos poemas no se trata del relato cabal de un mito heroico conformado por el cumplimiento de todos los requisitos de la aventura, la referencia en el presente análisis al arquetipo del héroe se justifica por la dominancia de un componente básico de la simbología del heroísmo que bien cabe denominar *la errancia*[126] *transformadora*. En concreto, dicha errancia lleva al héroe fuera del entorno familiar y unitario en el que se encuentra inicialmente. La peculiaridad de los poemas, ahora bien, radica en que el yo lírico se vale de su errancia y de las transformaciones subjetivas y objetivas a que da lugar para reflexionar sobre el propio quehacer poético.

En correspondencia con este arquetipo heroico se perfila un espacio concreto. Aquí lo llamaré *espacio extenso* porque la extensión es precisamente la dimensión que ocupa el primer plano, en el sentido de la amplitud horizontal en la que el yo lírico despliega su errancia y su actividad, por ejemplo en las "muchas ciudades" o en "Los cielos libres" ("Bordoneo" vv. 29, 33).[127]

El espacio extenso guarda semejanzas con lo que en la nomenclatura de Elizabeth Ströker se conoce como "espacio de

acción" (*Aktionsraum*). En contraposición al "espacio tonalizado" (*der gestimmte Raum*) –un espacio que es sobre todo expresividad y relación inmediata y de sintonía con el sujeto prerreflexivo– y al espacio de experiencia (*Anschauungsraum*) –un espacio en el que el sujeto experimenta cognoscitivamente las cosas en su totalidad sensible–, el espacio de acción se define como "el 'en-qué' de posibles acciones [*das »Worin« möglicher Handlungen*]" (Ströker, 1965: 55), esto es, de posibles realizaciones de un proyecto por medio del cuerpo. Ese *en-qué* se concretiza en una variedad de zonas a las que pertenecen, en cada caso, las cosas que han de intervenir en el ejercicio de la actividad, variedad que recuerda la referencia heideggeriana al mundo circundante (Ströker, 1965: 61).

La relación del sujeto con ese espacio de acción como espacio de posibilidades se perfila aún más con la noción de "distancia vivida [*distance vécue*]" (Minkowski, 1988: 369). Con ella, Minkowski le da nombre al tipo específico de relación entre el sujeto y la vida circundante mediante la cual el sujeto se experimenta, en parte, independiente de la vida que acontece a su alrededor. Se trata de una distancia cualitativa en la cual el sujeto se siente libre y cómodo: "no hay *contacto inmediato*, en el sentido físico de la palabra, entre el yo y el devenir circundante [*il n'y a pas de* contact immédiat, *au sens physique du mot, entre le moi et le devenir ambiant*]" (Minkowski, 1988: 370). Pero es justamente esta ausencia de contacto la que de otro lado permite la participación en el devenir en cuanto campo posible del despliegue de la vida. A diferencia del paciente esquizofrénico que experimenta las realidades de su entorno como realidades dirigidas estrictamente a él mismo y que, por ejemplo, no puede deambular por la calle sin pensar que el resto de transeúntes de algún modo tienen vínculos directos con él, la psiquis del individuo normal interpone entre sí y el mundo un alejamiento que posibilita el despliegue de la vida individual, al modo del transeúnte que se sabe parte anónima del colectivo humano.

En compañía, pues, de la densidad que define el salón de la infancia y de la profundidad que caracteriza el regazo erótico,[128] el espacio extenso es un horizonte abierto, solar, escenario de los recorridos expansivos y transformadores del yo lírico que en último

término despliega su subjetividad –transita el camino de la vida– sobre la base de la distancia vivida.

El cronotopo del camino

"¿Qué hay más bello que un camino? Es el símbolo y la imagen de la vida activa y variada": la cita de Georges Sand con la que Bachelard[129] ilustra ese tipo de espacios que no son espacios de intimidad muestra que de la interrelación entre movimiento, actividad y espacio surge la idea del camino.

Al lado del salón como concreción del espacio denso y al lado del regazo como concreción del espacio profundo, hay que contar entonces, como concreción del espacio extenso, al camino. Bajtín califica de "colosal" la importancia de este cronotopo en la literatura: "existen pocas obras que no incorporen una de las variantes del motivo del camino; pero existen muchas que están estructuradas directamente sobre el motivo del camino, de los encuentros o aventuras en el camino" (1991: 251). Se trata, pues, de un motivo clásico de la representación literaria. Clásica es también la asociación metafórica con el transcurso de la vida: "La característica primera de la novela es la confluencia del curso de la vida del hombre (en sus momentos cruciales) con su camino espacial real, es decir, con las peregrinaciones [...]" (Bajtín, 1991: 273). En la metáfora del camino de la vida emerge el aspecto vivido del espacio extenso. Así como por intermedio del salón se da forma al centro de la memoria, y así como por intermedio del regazo se hace sensible la profundidad del mundo interior, por intermedio del camino se otorga representación a las transformaciones subjetivas del yo lírico. Y, así como en aquellos, en este caso se trata también de la configuración de la voz.

Pero, además, el cronotopo, tal y como lo entiende Bajtín, es también una categoría teórico-cultural (cf. Dewey, 2008: 205) mediante la cual se le da nombre a la "asimilación" que en la literatura se hace "del tiempo y el espacio histórico real" (Bajtín, 1991: 237), esto es, de la experiencia empírica de un tiempo y un espacio históricos. Esta experiencia –una realidad modelada por el

análisis del poema en términos de esquema cognitivo– es en el caso concreto del espacio extenso la migración rural hacia las ciudades, que en el ámbito latinoamericano se inicia con el apogeo de la mentalidad burguesa (1880-1930) y que se acentúa de modo dramático a partir de la crisis económica mundial de 1930.

Bien en su versión moderna o bien en su posterior versión masificada –para usar los nombres con los que José Luis Romero sigue la transformación de las metrópolis de la región (2005: caps. 6 y 7)–, la ciudad apareció a los ojos de la provincia con un aura de aventura mundana y de emancipación económica que la convirtió en la ambición de migrantes de todo tipo y procedencia (cf. Romero, 2005: 258-259). Aurelio Arturo, quien en 1925, con 19 años, se traslada finalmente a Bogotá, después de haber intentado el mismo viaje sin éxito y sin preparación el año anterior, y después de haber residido en Pasto durante los estudios de Bachillerato, participa de esta ambición y la lleva a cumplimiento. Pero en su obra el fenómeno de la migración no se refleja como fascinación por la ciudad o desengaño ante sus condiciones sino, sobre todo, como distancia respecto del entorno de la infancia. En los poemas que tematizan el espacio extenso, el camino es el cronotopo que da forma a la experiencia histórica de un alejamiento moderno de las realidades tradicionales del campo y la casa materna.

Análisis del poema "Rapsodia de Saulo" (1933)

Rapsodia de Saulo

(I) Trabajar era bueno en el sur, cortar los árboles, (1)
hacer canoas de los troncos. (2)
Ir por los ríos en el sur, decir canciones, (3)
era bueno. Trabajar entre ricas maderas. (4)
(II) (Un hombre de la riba, unas manos hábiles (5)
un hombre de ágiles remos por el río opulento, (6)
me habló de las maderas balsámicas, de sus efluvios. (7)
¡Un hombre viejo en el sur, contando historias!) (8)
(III) Trabajar era bueno. Sobre troncos (9)
la vida, sobre la espuma, cantando las crecientes. (10)
¿Trabajar un pretexto para no irse del río, (11)

para ser también el río, el rumor de la orilla?
(iv) Juan Gálvez, José Narváez, Pioquinto Sierra
como robles entre robles... Era grato,
con vosotros cantar o maldecir, en los bosques
abatir avecillas como hojas del cielo.
(v) Y Pablo Garcés, Julio Balcázar, los Ulloas,
tantos que allí se esforzaban entre los días.
(vi) Trajimos sin pensarlo en el habla los valles,
los ríos, su resbalante rumor abriendo noches,
un silencio que picotean los verdes paisajes,
un silencio cruzado por un ave delgada como hoja.
(vii) Mas los que no volvieron viven más hondamente,
los muertos viven en nuestras canciones.
(viii) Trabajar... Ese río me baña el corazón.
En el sur. Vi rebaños de nubes y mujeres más leves
que esa brisa que me mece la siesta de los árboles.
Pude ver, os lo juro, era en el bello sur.
(ix) Grata fue la rudeza. Y las blancas aldeas,
tenían tan suaves brisas: pueblecillos de río,
en sus umbrales las mujeres sabían sonreír y dar un beso.
Grata fue la rudeza y ese hálito de hombría y de resinas.
(x) Me llena el corazón de luz de un suave rostro
y un dulce nombre, que en la ruta cayó como una rosa.
(xi) Aldea, paloma de mi hombro, yo que silbé por los caminos,
yo que canté, un hombre rudo, buscaré tus helechos,
acariciaré tu trenza oscura –un hombre bronco–,
tus perros lamerán otra vez mis manos toscas.
(xii) Yo que canté por los caminos, un hombre de la orilla,
un hombre de ligeras canoas por los ríos salvajes.

El título: sentido de la rapsodia

Con “rapsodias” se designan los fragmentos de los poemas homéricos que los rapsodas de la Antigüedad griega recitaban de memoria durante las Panateneas. Ya en la modernidad, “rapsodia” es la pieza musical, con o sin canto, caracterizada por la agrupación libre de diversos segmentos sueltos. En su variante instrumental, posterior en el tiempo, esta pieza se caracteriza también por el recurso a elementos folclóricos (cf. Kahl, 1963: 367). En el poema, la rapsodia se refiere a las “historias” que cuenta “Saulo”, el

“hombre viejo en el sur” (v. 8).

A esta suerte de épica la acompaña un elemento musical contenido en las repetidas referencias al canto (vv. 3, 10, 15, 24, 36, 39), hábito extendido en la poesía de Aurelio Arturo y que, según creo, apunta sobre todo a sugerir la condición audible de la voz del yo lírico. La rapsodia es además, como se verá, el punto de referencia respecto del cual el yo lírico define su propio acto narrativo.

Estructura, guiones y determinación formal del acontecimiento: Saulo y el yo lírico

En el plano de la secuencia, el poema se estructura en tres bloques temporales que se corresponden con el guion del regreso. El yo lírico narra unos sucesos pasados que tuvieron lugar en el “sur” (I-V), a continuación refiere, sobre la base de la distancia presente, el modo en que ese pasado pervive (VI-X), para terminar anunciando, finalmente, el propio regreso futuro a ese espacio sureño (XI-XII).

En el plano de la presentación, el mayor acento de la narración autodiegética a partir de la estrofa VIII delinea tenuemente el guion de la individualización,[130] de modo semejante a como ocurre en el poema “Esta es la tierra”.[131] Hasta la estrofa VII, en efecto, el yo lírico aparece en estricto sentido solo una vez, mientras que el resto del poema hasta ese punto alterna entre el registro impersonal (I, III, V) y el narrador y el destinatario plurales (IV, VI, VII). A partir de la estrofa VII, en cambio, el yo lírico incrementa las referencias a sí mismo, lo cual culmina –tras la evocación de un tú lírico individual (XI)– en una explícita autodescripción (XII).

El acontecimiento se deja localizar en el plano de la presentación y se deja formular como la inesperada identificación parcial del yo lírico con la figura del hombre viejo en el sur. Esta identificación parcial ocurre de la siguiente forma: después de que Saulo es descrito en la segunda estrofa como “Un hombre de la riba, unas manos hábiles / un hombre de ágiles remos por el río opulento [...]” (vv. 5-6), en la estrofa final del poema el yo lírico se describe a sí mismo, en términos semejantes, como “un hombre de la orilla, / un hombre de ligeras canoas por los ríos salvajes” (vv. 39-49).

En el contexto de la progresiva diferenciación de la voz individual respecto del modo de expresión en un colectivo, la identificación parcial con Saulo (y la simultánea puesta en relación de los respectivos actos narrativos) rompe ciertamente la expectativa hasta ahí construida. El yo lírico que paso a paso se perfila en su singularidad se autodefine, contra lo esperado, a partir de su semejanza con otra figura. En su parcialidad, ahora bien, la identificación instaura, por un lado, la coherencia con el guion secuencial del regreso –el yo lírico vuelve a ser uno de los personajes que habitan el sur– y, por otro, da lugar a que la individualización ocurra precisamente en relación con la figura de Saulo, es decir, a que el yo lírico adquiera su perfil a partir de las diferencias y semejanzas con la figura del anciano que cuenta historias.

El sur y el canto

El sur es la realidad dada (*Gegebenheit*) que más se destaca a lo largo del poema. Se trata de un espacio vivido campesino dentro del cual el grupo de hombres al que pertenece el narrador experimenta un vínculo positivo –"bueno", "grato" (vv. 1, 14)– con lugares y elementos predominantemente rurales como los bosques, los ríos, los valles, las aldeas, etcétera.

Aunque el sur se describe sobre todo como el espacio donde se trabaja y se canta, la rutina que en él se desenvuelve consiste también en navegar por los ríos, vagar por los bosques o, entre otras ocupaciones, contemplar el cielo. El sur es pues un espacio abierto y amplio por cuyas extensiones se despliegan la ocupación y el ocio de quienes lo habitan.

En general, la descripción de la vida en el sur se corresponde, como lo ha señalado repetidamente la recepción crítica (Camacho Guizado, 2003: 508; Chaves, 2003: 558; Moreno-Durán, 2003b: 471), con un retrospectivo cuadro idílico de convivencia gozosa con la naturaleza. Tanto esta convivencia como el influjo positivo que le es propio no quedan confinados a los límites del pasado en el que el yo lírico las sitúa inicialmente, sino que, en cierta forma, se prolongan hasta el presente mismo de la narración, tiempo en el

que el yo lírico se encuentra por fuera del sur. En efecto, pese a que el yo lírico marca con nitidez el tránsito del pasado narrado al presente de la narración y señala al mismo tiempo la distancia actual respecto del espacio celebrado –ya no se está en él y aún no se cumple el regreso–, sobreviven en el acto narrativo –en "el habla" (v. 19), en "las canciones" (v. 24)– no solo los valles, los ríos, sus rumores y sus silencios (vv. 19-22), sino también "los que no volvieron" (v. 23), esto es, "los muertos" (v. 24).

Además, esta pervivencia, esta memoria, es todo lo contrario que una ocasión para el lamento. Así por ejemplo, a propósito del "dulce nombre" que cayó "en la ruta" y que, de acuerdo con el registro de las variantes textuales,[132] se refiere muy probablemente a un ser cercano que ha muerto, el yo lírico no habla de luto sino de la luz que le llena el corazón.

Sucesos significativos son pues el abandono y al mismo tiempo la supervivencia del sur. Finalmente, el sur se nombra en términos del destino al que se vuelve: mediante el apóstrofe a la aldea –aquí en la función de destinatario metonímico– el yo lírico anuncia en la penúltima estrofa el regreso al espacio de donde partió (v. 35).

"Yo que canté por los caminos" (v. 39), dice el yo lírico al final del poema. Cantar –la segunda constante del poema– es la actividad a que se dedica el yo lírico tanto en el sur como fuera de él, tanto en el pasado como en el presente. En el sur, los hombres, y entre ellos el yo lírico, cantan mientras trabajan o mientras recorren los bosques. El canto no se diferencia propiamente de las otras actividades cotidianas que, en último término, tienen como cometido la identificación de sus ejecutores con los elementos del entorno: "¿Trabajar un pretexto para no irse del río, / para ser también el río, el rumor de la orilla?" (vv. 11-12).

Oposiciones entre naturaleza y cultura, trabajo y ocio, técnica y arte no tienen aquí lugar. De hecho, cantar es usado como sinónimo de maldecir y de silbar (vv. 15, 35) y en ese sentido designa más bien un hacer entre otros que simplemente testimonia la inmediatez de la relación con el sur. Por fuera de él, ciertamente, el canto ha de adquirir otra dimensión en cuanto que desde la distancia no hay tal inmediatez y en consecuencia no se es "también el río" y "el rumor de la orilla" (v. 11). Pero, dice el yo lírico, en el canto se traen

valles, ríos, sus rumores y sus silencios y en el canto “viven más hondamente” los muertos (VII), es decir, en el canto se conserva la memoria del sur. En resumen, las dos constantes del poema son el sur y el canto que lo mantiene cerca, bien en la forma de escenario y objeto de identificación, bien en la forma de recuerdo.

Emergencia de la subjetividad y significado del acontecimiento

Como hombre que canta por los caminos, el yo lírico se define en relación con el acto de expresión y con un tipo peculiar de espacio. En cuanto al acto de expresión, el yo lírico se presenta como un cantor popular en quien el ejercicio de la canción es un acontecimiento oral y comunitario que testimonia la antigua unidad con el entorno rural del sur, así como la memoria actual de dicha unidad. A diferencia de otros poemas en los que el yo lírico hace referencia a la escritura en soledad como el escenario de la composición lírica, en “Rapsodia de Saulo” es la oralidad cotidiana y comunitaria el contexto de emergencia del trabajo de quien se dedica a cantar. La parcial identificación con Saulo, un hombre viejo que cuenta historias, pone de relieve justamente el parentesco con los narradores de la tradición oral.

Figuras semejantes a Saulo son también “el viejo Juan” del poema inédito “El narrador” (1928?-1936?) y Desiderio Landínez en el cuento homónimo. De “el viejo Juan” se dice que es un hombre, entre otras cosas, “rudo” (OPC: 232, v. 13), y como “rudo”, “bronco”, de “manos toscas” se autodescribe el yo lírico en “Rapsodia de Saulo” (vv. 36, 37). Rudeza, bronquedad, tosquedad son características que, a la luz del tácito contraste con el refinamiento intelectual y la laboriosidad artística en la composición de versos escritos, funcionan como recurso a la naturalidad e inmediatez de un cuerpo en contacto estrecho con el entorno. Un cuerpo rudo, rudimentario, es un cuerpo cercano al lugar de origen, un cuerpo *rústico* que, de acuerdo con la etimología, procede del campo, del espacio rural. Esta escenificación como cantor campesino, así como las *prosaicas* modulaciones del canto, buscan, según mi opinión, adjudicarle un origen natural al acto de expresión.

En ese contexto adquiere sentido la referencia a la paloma en el hombro (v. 35), símbolo tradicional de la inspiración divina (cf. Lengiewicz, 2008: 382-383) y que, en la adaptación metafórica empleada por el yo lírico, significa la inspiración natural, sureña, de su canto. Se trata de un procedimiento semejante al de los poemas amorosos, solo que mientras en ellos el yo lírico explora el nacimiento de la voz a partir de la escucha en sí mismo de la otredad –a partir de la inmersión en el espacio profundo–, en este caso la voz es más bien producto del contacto externo con el sur, de los recorridos por su extensión.

El yo lírico también se define en relación con el camino. *Camino* tiene en el poema varios sentidos. En primer lugar, con él se hace referencia a las extensiones del sur. El río y la orilla son en este caso parte del camino, espacios recorridos por el yo lírico junto con los otros hombres. Por otra parte, el camino es también un lugar que lleva afuera de ese sur. Apenas insinuado (vv. 19, 23), a este camino hay que inferirlo sobre todo de la situación presente del acto de narración, desde la cual el sur es un espacio distante –un espacio narrado (*erzählter Raum*) y no el espacio de la narración (*Erzählraum*)–. Camino es, finalmente, una metáfora para el transcurso de la vida. En la estrofa x el yo lírico dice: "Me llena el corazón de luz de un suave rostro / y un dulce nombre, que en la ruta cayó como una rosa", versos en los que la palabra "ruta", inequívocamente, se emplea en su sentido temporal metafórico.

Es en el contexto de estas dos últimas acepciones en donde se perfila la diferencia del yo lírico respecto de Saulo, pues precisamente la distancia, espacial y temporal, hacen imposible la identidad con el rapsoda campesino. Dicha diferencia también se hace sensible en el desfase entre el plano de la presentación y el plano argumental. Si bien el yo lírico puede describirse de modo semejante a como describe a Saulo, sus poemas en calidad de textos escritos nunca serán las narraciones orales que escuchaba a la orilla del río.

Una muestra de la conciencia del yo lírico respecto de la distancia del sur, y en consecuencia, de la diferencia específica de su canto frente a las realidades sureñas, es el poema "Sol" (1945). En él, el yo lírico narra el itinerario del sol durante una jornada en

la “aldea” (v. 1) y cuenta de qué manera ese sol, personificado en la figura del “amigo”, acompaña todos los quehaceres, incluso oníricos, de los aldeanos. En las dos últimas estrofas, sin embargo, el yo lírico deja notar que tanto el sol como la aldea son para él realidades distantes:

[…]
(VIII) Si yo cantara mi país un día,
mi amigo el sol vendría a ayudarme
con el viento dorado de los días inmensos
y el antiguo rumor de los árboles.
(IX) Pero ahora el sol está muy lejos,
lejos de mi silencio y de mi mano,
el sol está en la aldea y alegra las espigas
y trabaja hombro a hombro con los hombres del campo.

En resumen, el yo lírico, al presentarse como un Saulo lejos del sur, se define como un cantor errante cuyo canto es el testimonio de los recorridos por los caminos del sur y por los caminos que llevan lejos de ese sur. En esa definición se hacen presentes el heroísmo arquetípico, el sustrato fenomenológico de una experiencia del espacio en su extensión, así como el contexto literario cronotópico y el contexto histórico de migración rural a la ciudad latinoamericana, todo interpretado por el yo lírico en función de la configuración de su canto.

La morada al sur y el espacio mítico

"Morada al sur" es el poema central de la segunda fase de creación de Aurelio Arturo. Además de superar en extensión al resto de poemas de la obra completa, encabeza y da nombre al único libro publicado como volumen unitario e independiente. A estos rasgos exteriores corresponde una función de síntesis y de integración puesto que, como lo mostrará este capítulo, en "Morada al sur" vuelven a intervenir los componentes más significativos de los poemas ya analizados, pero de modo tal que pasan a conformar un relato de espacio y tiempo narrativos más amplios, valga decir, pasan a conformar una narración mítica.

Así como en el libro *Morada al sur* se condensa la producción poética que va de 1931 a 1963, en el poema "Morada al sur" se condensan las narraciones que componen esa primera selección, solo que dicho compendio supone a su turno la reincorporación y resemantización de lo compendiado en una estructura más abarcante. El espacio denso de la infancia, el espacio profundo del erotismo y el espacio extenso de los recorridos heroicos[133] aparecen ahora dentro del contexto de un espacio mítico, totalizante, cuyo surgimiento se narra en forma de cosmogonía. De la misma manera, la génesis de la voz lírica, motivo común a los poemas del período de madurez, se integra en el relato más amplio de la individuación del sujeto lírico. Su nacimiento y consolidación tienen lugar dentro de un relato que se remonta a la génesis de un cosmos, que pasa por la biografía del hablante y que culmina en el acto de situar la escritura poética en relación con los elementos de la totalidad mítica.

Antes de emprender el análisis de cada una de las partes del poema, conviene precisar en qué sentido hablo de "totalidad". A

continuación, abordo la cuestión desde los puntos de vista de la experiencia del sujeto (“El arquetipo del sí mismo y el proceso de individuación”), de la forma narrativa (“Relato mítico”) y de la tipología espacial (“El espacio mítico”), respectivamente.

El arquetipo del sí mismo y el proceso de individuación

Para cada grupo de poemas se ha identificado la presencia, en forma de esquema cognitivo, de un arquetipo específico. En el caso de “Morada al sur” se revela plausible el predominio, por un lado, del arquetipo del sí mismo (*das Selbst*) y, por otro, del proceso arquetipal en virtud del cual el sujeto (en este caso la subjetividad lírica) entra en contacto con ese sí mismo, esto es, el proceso de individuación.

El arquetipo del sí mismo se define como el “conjunto íntegro de todos los fenómenos psíquicos que se dan en el ser humano. El sí mismo expresa la unidad y totalidad de la personalidad global” (Jung, 2011b, GW 6: § 891).[134] Se trata de la instancia central y última a la que se aproxima el yo en el proceso de individuación, el cual consiste en la ampliación de la conciencia a partir de la integración de contenidos inconscientes. Como totalidad, supone también la unidad de sujeto y mundo. Es decir, el acercamiento al sí mismo significa para el individuo la experiencia intrapsíquica, y siempre solo aproximada, de una totalidad que abarca al mundo interior y al mundo exterior.

Erich Neumann habla de una “experiencia cuasi consciente o sobreconsciente, en todo caso no inconsciente, del hecho de que mundo y psiquis, exterior e interior, arriba y abajo sean solo dos aspectos, separados por la conciencia, de lo uno” (2005 [1953]: § 122).[135] C. G. Jung, por su parte, se refiere a lo que es lo más externo y lo más interno al mismo tiempo, lo más grande y lo más pequeño, y lo ejemplifica con la idea hindú del Atman “que envuelve al mundo y habita como pulgarcito en el corazón del hombre” (2011a, GW 5: § 550).[136] En su relación óptima con el sí mismo, el yo, como centro de la conciencia, no se identifica con dicha totalidad (que como tal involucra lo inconsciente), sino que la

reconoce como una instancia abarcante de mayor importancia y dimensión, una instancia que es origen y al mismo tiempo meta del yo. De hecho, Jung advierte a menudo del error habitual que consiste en malinterpretar la individuación como un estadio de indiferenciación entre el yo y el sí mismo, de donde se seguiría para el individuo únicamente inflación, "egocentrismo" y "autoerotismo". "Por el contrario –continúa Jung– el sí mismo abarca en sí infinitamente más que un simple yo [...]: es lo mismo que el otro o los otros del yo. *La individuación no excluye, sino que incluye al mundo*" (2011e [1954], GW 8: § 432, el énfasis es mío).[137]

Esta inclusión del mundo se refiere al hecho de que la individuación, por su parte, consiste en un proceso introspectivo en el que inicialmente el sujeto llama a la conciencia contenidos del inconsciente individual, cuya elaboración y disolución permite abandonar en un estadio posterior esa dimensión estrictamente biográfica –complejos, deseos, temores, etcétera– en función de la experiencia de contenidos del inconsciente colectivo que como tales trascienden la esfera individual y aseguran una relación más transparente con la realidad. Tan pronto como la toma de conciencia le posibilita al individuo dejar de estar sometido, por ejemplo, a un complejo de culpa originado en la infancia, la relación de dicho individuo con el mundo gana en objetividad en la medida en que la proyección inconsciente y neurótica de la culpa desaparece.

Al mismo tiempo, la introspección misma puede continuar su descubrimiento de elementos estructurales de la psiquis más profundos, arcaicos y universales, lo cual, a la larga, ha de conducir a la experiencia asintótica del sí mismo y de la totalidad del mundo, a la "comunidad con él" (*Gemeinschaft mit ihr*) (Jung, 2011d [1935], GW 7: § 275).[138] Aunque la individuación acontece en términos seculares en el contexto terapéutico del autoconocimiento de un individuo, se trata de un proceso arquetipal en el que se ha sedimentado la historia filogenética del ser humano en tanto que historia de la adquisición de conciencia.

La utilidad del recurso a la teoría de los arquetipos de la psicología junguiana radica en que sus conceptos describen la relación de un sujeto con una totalidad en términos de un

acercamiento paulatino y como consecuencia de un proceso de introspección en el que ambos polos ganan consistencia. Con dicha descripción se pueden modelar analíticamente los avatares de la relación interna del yo lírico con la morada al sur. El poema deja de ser una serie de referencias a escenarios del pasado y se convierte en la ambiciosa narración de una totalidad dentro de la cual el yo lírico busca insertar su devenir.

Ese devenir abarca el surgimiento en la infancia, la crisis y ruptura con el entorno familiar y el gesto autorreflexivo final en el que la voz lírica se sitúa en relación con los elementos, no de la morada al sur inicial, sino de una morada al sur ampliada, metáfora de la naturaleza en su conjunto. No solo, pues, se narra la transformación del sujeto lírico en el marco de una totalidad sino que, sobre todo, se narra dicha transformación como una experiencia de la unidad con esa totalidad, unidad que, sin embargo, hay que calificar de paradójica, pues al mismo tiempo el sujeto ha de saberse parte del todo, no idéntico en sus dimensiones.

Relato mítico

El formato que más se presta para narrar dicha totalidad es el mito. En coherencia con la herramienta analítica escogida para el presente estudio, conviene acudir al "sobrio concepto narratológico" de Michael Neumann, según el cual mito "designa un determinado tipo de historia que se puede describir con cierta claridad a partir de su matriz específica y que, para empezar, no tiene que ver ni más ni menos con lo irracional que lo que tienen que ver las otras cuatro corrientes narrativas (Neumann, 2013: 326).[139]

Con "corrientes narrativas" (*Erzählströme*) el autor se refiere a las cinco agrupaciones o hipergéneros en los cuales se deja ordenar y clasificar, según él, el volumen completo de narraciones producidas por el ser humano: la "corriente de los cuentos de hadas" (*Märchen-Strom*), la "corriente de las leyendas" (*Sagen-Strom*), la "corriente del mito" (*Mythen-Strom*), la "corriente del más allá" (*Anderwelt-Strom*) y la "corriente del chiste" (*Schwank-Strom*).

Neumann acude a un sistema de clasificación no aristotélico en virtud del cual una categoría cualquiera o, para el caso, una corriente narrativa, se estructura como campo graduado en torno a un centro prototípico (cf. Neumann, 2013: 138). Este prototipo ostenta un conjunto de características definitorias –la matriz– en concordancia con las cuales se evalúa si –y en qué medida– una determinada narración se acerca o no al núcleo de una corriente específica. Así como el gorrión –y no el pingüino– es el prototipo de la categoría "ave", así Neumann elige el cuento de hadas nupcial (*Hochzeit-Märchen*) y no el relato de aventuras como prototipo de la corriente de los cuentos de hadas. El prototipo de la corriente mítica es el mito cosmogónico, el cual se caracteriza por narrar la creación de orden a partir del caos originario: "[...] la cosmogonía mítica apunta al todo, a cómo y por qué hay orden en el mundo. [...] Un mito cuenta cómo de lo amorfo se creó forma, orden del caos, sentido del sinsentido" (Neumann, 2013: 358).[140]

La secuencia argumental (*Handlungssequenz*) –uno de los componentes de la matriz definitoria junto con la finalidad argumental, las figuras, el espacio argumental, el marco de la situación, el ánimo y las emociones del receptor y la función antropológica– se compone del encadenamiento flexible de 16 motifemas.[141] En "Morada al sur", claro, no se identifican ni la totalidad ni la mayoría de dichos motifemas, pues, en sentido estricto, el poema no es un mito al estilo del *Popol Vuh* o del *Génesis*: el poema no es el mito prototípico. Pero la mención de un caos originario en forma de "noches mestizas" y de la subsiguiente emergencia del mundo (I, v. 1, v. 5); la alusión a la separación de cielo, tierra y agua, así como a los animales que los pueblan (I, vv. 6-16); la presencia de un eje entre cielo y tierra (II, vv. 19-21) y la irrupción de la muerte (IV, vv. 1-10), entre otros recursos, autorizan la inclusión parcial de "Morada al sur" en la corriente mítica y hacen visible, en consecuencia, el propósito textual de crear un orden que concierne a una totalidad. Esto no excluye, por otra parte, la intervención en el poema de motifemas característicos de otras corrientes, pero en general tales motifemas quedan integrados en el marco de un relato lírico que, cabe decir, recurre a elementos propios del mito para narrar la individuación del sujeto lírico en

relación con el mundo o totalidad que se simboliza mediante la morada.

El espacio mítico

Michael Neumann describe los espacios argumentales de las corrientes narrativas de acuerdo con la posición que en ellas asumen lo extraño y lo familiar –la endosfera y la exosfera– (cf. Neumann, 2013: 253). Los cuentos de hadas, por ejemplo, se caracterizan por narrar aventuras en las que los héroes se ven compelidos a abandonar el espacio inicial familiar y a internarse en un espacio extraño. Al final de la secuencia argumental, el héroe encuentra de nuevo un espacio familiar o endosfera, bien sea porque retorne al espacio conocido, bien porque termine fundando en la exosfera un hogar. Para el caso de las leyendas, por el contrario, la endosfera yace en el centro (cf. Neumann, 2013: 279), es decir, el espacio argumental de las leyendas consiste en el espacio familiar de un colectivo que se afianza y delimita mediante la conjura de la amenaza proveniente del exterior ajeno.

En ambos casos, según se ve, se presupone la división entre endosfera y exosfera. Pues bien: *el espacio mítico es la condición de posibilidad de dicha división*. En el espacio del mito, que es "el mundo en su totalidad", algo así como "[e]l límite entre lo familiar y lo no familiar no tiene lugar todavía como realidad fija" (Neumann, 2013: 348),[142] debido a que es, antes que nada, el espacio de un cosmos que recién sale del caos y que funge como base primordial para cualquier ordenamiento posterior.

El espacio de la morada al sur es un espacio mítico en cuanto que es un todo –el verso 5 habla de la emergencia lenta del "mundo"–. En él se emplazan el espacio denso de la infancia, el espacio profundo del erotismo y el espacio extenso del heroísmo. Justamente la presencia de este último supone que el espacio mítico también da lugar al comercio entre endosfera y exosfera propio de la estructura espacial de los cuentos de hadas. Como se verá, dentro de la totalidad de la morada al sur ocurre un abandono del espacio familiar del tipo narrado en "Rapsodia de Saulo" junto con el

consecuente hallazgo de una nueva endosfera que no es otra que el orden total de los elementos: el yo lírico, en efecto, dice al final que ha "escrito un viento".

El espacio de la morada es mítico en otro sentido, a saber, en el sentido en que el relato del yo lírico se guía por la oposición básica entre día y noche, esto es, entre luz y oscuridad. Es Ernst Cassirer quien desde la perspectiva teórico-cultural de su *Philosophie der symbolischen Formen* llama la atención sobre esta peculiaridad. Partiendo de la idea de que la relación con el espacio es uno de los criterios imprescindibles para perfilar la manera en que el pensamiento mítico se sitúa frente al mundo objetivo, Cassirer llega a la conclusión de que la mencionada oposición básica subyace a todo ordenamiento del espacio por parte de la conciencia mítica: "El despliegue de la sensación espacial mítica se basa en todas partes en la oposición de día y noche, luz y oscuridad" (Cassirer, 2002 [1925]: 113).[143] No se trata simplemente de que la emergencia de la luz y de la oscuridad sea uno de los motifemas más universales (como motifema, más allá de su innegable importancia, solo concierne a un segmento del relato). Se trata más bien de que toda estructuración del espacio (que a su turno es una estructuración simbólica de la realidad) está atravesada por dicha oposición, incluyendo la ya de por sí primordial separación entre lo sagrado y lo profano.

Precisamente en "Morada al sur" la alternancia entre luz y oscuridad se distribuye a lo largo de toda la narración. No solo las primeras estrofas narran un amanecer cosmogónico, también el centro del poema habla de "la faz de la luz pura" (2, v. 5) y de las "noches dulces" (2, v. 37) y, sobre todo, la estrofa final se refiere a la "sombra hasta el fin" matizada por el rebrillo de las "lunas" (5, vv. 5, 7). Esta alternancia, además, es coherente con el carácter arquetípico del sí mismo, el cual, como todo arquetipo, se materializa en oposiciones, con la peculiaridad de que en este caso se trata de oposiciones que se unifican. C. G. Jung lo dice de la siguiente manera: "[...] el sí mismo aparece empíricamente como un juego de luz y sombra, aunque ha de entenderse conceptualmente como totalidad y por tanto como unidad en la que los contrarios se unifican" (2011b, GW 6: § 891).[144]

“Morada al sur” (1)

1

(I) En las noches mestizas que subían de la hierba,
jóvenes caballos, sombras curvas, brillantes,
estremecían la tierra con su casco de bronce.
Negras estrellas sonreían en la sombra con dientes de oro.
(II) Después, de entre grandes hojas, salía lento el mundo.
La ancha tierra siempre cubierta con pieles de soles.
(Reyes habían ardido, reinas blancas, blandas,
sepultadas dentro de árboles gemían aún en la espesura).
(III) Miraba el paisaje, sus ojos verdes, cándidos.
Una vaca sola, llena de grandes manchas,
revolcada en la noche de luna, cuando la luna sesga,
es como el pájaro toche en la rama, “llamita”, “manzana de miel”.
(IV) El agua límpida, de vastos cielos, doméstica se arrulla.
Pero ya en la represa, salta la bella fuerza,
con majestad de vacada que rebasa los pastales.
Y un ala verde, tímida, levanta toda la llanura.
(V) El viento viene, viene vestido de follajes,
y se detiene y duda ante las puertas grandes,
abiertas a las salas, a los patios, las trojes.
Y se duerme en el viejo portal donde el silencio
es un maduro gajo de fragantes nostalgias.
(VI) Al mediodía la luz fluye de esa naranja,
en el centro del patio que barrieron los criados.
(El más viejo de ellos en el suelo sentado,
su sueño mosca zumbante sobre su frente lenta.)
(VII) No todo era rudeza, un áureo hilo de ensueño
se enredaba a la pulpa de mis encantamientos.
Y si al norte el viejo bosque tiene un tic-tac profundo,
al sur el curvo viento trae franjas de aroma.
(VIII) Yo miro las montañas. Sobre los largos muslos
de la nodriza, el sueño me alarga los cabellos.)

Estructura

La primera parte del poema se organiza de acuerdo con la secuencia formal del transcurso del día. El conjunto se abre con las “noches

mestizas" (vv. 1-4), continúa con el amanecer (vv. 5-6) y el mediodía (v. 22) y se cierra con la entrada del "sueño" (v. 31). Durante dicha secuencia, el espacio sigue una línea de especificación que comienza en los lugares amplios por excelencia como lo son "el mundo" y la "tierra" (vv. 5, 6), avanza con la demarcación de la casa en forma de "salas", "patios" y "trojes" (v. 19) y culmina en el sitio concreto desde donde habla el yo lírico, a saber, "los largos muslos / de la nodriza" (vv. 30-31).

Esta tardía intervención del yo lírico indica que la línea de especificación también concierne a la instancia mediadora. Mientras que en las seis primeras estrofas se describe la emergencia del mundo y la acción de sus elementos en la voz de un hablante impersonal, en las dos últimas interviene de manera explícita la primera persona. De ella se dice que es objeto de encantamientos (v. 27), sujeto de la mirada (v. 30) y destinataria del cuidado maternal de la nodriza (v. 31). Se trata, pues, de una secuencia inicial en la que tanto narrador como espacio narrado adquieren contornos. La mediación se especifica como yo lírico y el espacio se muestra como espacio de la narración (*Erzählraum*). Los largos muslos de la nodriza son la forma concreta de dicho espacio y definen además la identidad infantil de quien termina narrando.

La cosmogonía

El presente análisis parte del supuesto de que el esquema cognitivo del mito cosmogónico sirve como base a la estructura de todo el poema. En la secuencia de la primera parte tal esquema opera con particular énfasis y otorga el molde dentro del cual espacio y mediación se especifican.

El suceso que se narra en las dos primeras estrofas, esto es, el surgimiento del mundo como advenimiento de la luz solar que deja tras de sí una oscuridad caótica e indiferenciada –mestiza–, es quizás el recurso a motivos míticos más claro de todo el poema. En la mitología hebrea, por ejemplo, el "mar profundo y cubierto de oscuridad" que se encuentra al comienzo de todo da paso a la creación de la luz (*Gén.*, 2: 2-3); la tradición órfica habla de cómo la noche originaria deposita en el "gran regazo de la oscuridad" el

huevo plateado de donde surge el dios resplandeciente cuya luz alumbra el mundo (Kerényi, 1992 [1960]: I, 20); y Hesíodo, por su parte, cuenta que "Del Caos surgieron Érebo ['oscuridad', 'negrura', 'sombra'] y la negra Noche" y que "De la noche a su vez nacieron el Éter y el Día" (*Teog.*: 124-125).

Analogías semánticas se perciben también entre la referencia del *Génesis* al movimiento del "espíritu de Dios" sobre el "mar profundo" y la referencia de "Morada al sur" al galope estremecedor de los caballos sobre la tierra (vv. 2-3), o entre las interminables bodas de Gea y Urano (*Teog.*: 127-ss) y la condición de la tierra de estar "siempre cubierta con pieles de soles" (v. 6).

De entrada no es muy clara, en cambio, la función que en el suceso de la emergencia del mundo ostentan los dos versos que cierran el subconjunto de las dos estrofas (vv. 7-8). En los sememas "habían ardido", "sepultadas" y "gemían" (v. 7-8) operan los semas /terminación/ o /muerte/ que, como tales, se oponen a los semas de vida y comienzo, actualizados hasta ese momento en el poema mediante sememas como "subían de la hierba" (v. 1), "jóvenes caballos" (v. 2) y "salía lento" (v. 5). La oposición se explica, sin embargo, si la emergencia del mundo no se lee en términos absolutos sino como parte de un proceso cíclico de muerte y nacimiento. Mientras un mundo emerge, otro desaparece. Y tal es, de hecho, el sentido que en algunas tradiciones míticas recibe el motivo de la sepultura en los árboles: uno de los nacimientos de Osiris viene precedido por la conversión de su ataúd en árbol majestuoso (Jung, 2011a, GW 5: § 349-361); y, en la mitología nórdica, dejar que un niño enfermo repose en la cavidad de un árbol tiene el propósito de que se sane mediante un nuevo nacimiento (cf. Eliade, 1970: 261-262).[145]

Las dos estrofas, pues, actualizan un cúmulo de motivos mitológicos relativos al nacimiento de un mundo. En términos de motifemas, la secuencia inicial comprende por lo menos el caos originario (CHA) y el surgimiento de la luz (CRL). Coherente con dicho comienzo, la narración procede a nombrar a partir de ahí los diferentes elementos que aparecen en ese mundo. Cada estrofa narra un pequeño suceso cuyo sujeto es el elemento: la vaca mira el paisaje (III), la luna semeja un ave (III), el agua fluye (IV), el viento

sopla en la casa (V), la luz se intensifica al mediodía (VI), el bosque emite sonidos (VII); el yo lírico, a su turno, mira (VIII) y se deja encantar (VII). Los motifemas de la separación de tierra y agua (DIV), del llenado de la tierra (CRE) y del surgimiento del hombre (CRM) pueden inferirse de la serie enumerativa. El conjunto se organiza, en efecto, como una enumeración, con la peculiaridad de que al final de la misma los elementos enumerados reciben la admiración de una instancia contemplativa cuyo reposo coincide con el cierre de la secuencia. De esta manera se evoca una vez más el comienzo del *Génesis*, en donde cada tanto la instancia creadora considera buena su creación antes de dedicarse a descansar en el último día.

El entretejimiento de los elementos

Con todo, la tendencia a diferenciar propia de la ordenación mítica se ve atenuada por el parentesco entre los elementos puesto de presente en la narración. Varios recursos formales vinculan elementos en principio disímiles. La anáfora del adjetivo “viejo”, por ejemplo, agrupa al portal, al criado que se sienta en el patio y al bosque sonoro (vv. 20, 24, 28); de modo semejante, la “vaca” que mira el paisaje deja de ser ajena al agua en la represa cuando se cuenta que su desborde ocurre “con majestad de vacada” (vv. 10, 15). El sema /frutal/ se actualiza en “el silencio / es un *maduro gajo*”, en “la luz fluye de esa *naranja*” y en “la *pulpa* de mis encantamientos” (vv. 21, 22, 27, énfasis mío), a pesar de que en cada caso el semema compone metáforas para elementos no pertenecientes a la isotopía, como lo son, respectivamente, el silencio, el sol y los encantamientos. Al “sueño” del criado y al “sueño” del yo lírico (vv. 25, 31), para citar otros ejemplos, los precede el del viento que “se duerme” (v. 20); al agua se la nombra “de vastos cielos” (v. 13); y, en fin, del viento se dice que “viene vestido de follajes” (v. 17).

Se trata, sin embargo, de un parentesco que también es propio de la manera en que el pensamiento mítico capta el mundo. Cassirer lo describe como una “peculiar forma de ‘estar lo uno en lo otro’” (*eigentümliche Form des »Ineinander«*); en ella: “El todo y sus partes están interiormente entretejidos, están en cierto modo vinculados

fatalmente entre sí [...]" (Cassirer, 2002: 63-64).[146] Este entretejimiento está incluso a la base de la práctica de la magia en cuanto posesión del todo mediante posesión de la parte (posesión del hombre mediante la posesión de su nombre o de su sombra, por ejemplo). Los versos que evocan más directamente este contenido son los de la penúltima estrofa: "No todo era rudeza, un áureo hilo de ensueño / se *enredaba* a la pulpa de mis *encantamientos*" (vv. 26-27, énfasis mío).

El mundo que emerge ostenta, entonces, en esta primera parte, la condición mítica de un todo entretejido. La instancia mediadora es, sin conflicto, parte integral de ese todo, el espacio mítico no es para ella la extensión en la que cabe lo extraño ni tampoco la profundidad de la propia psiquis, sino apenas el regazo maternal de los muslos de la nodriza. Se trata de un interior ampliado, una "casa grande". Como narración de un comienzo, el espacio mítico es espacio vivido bajo la forma de su propia apertura y la de quien lo habita.[147] Tal apertura sucede aún sin demarcaciones ni polaridades; posee, para hablar de nuevo con Bachelard, el carácter del ser (*être*) como estar bien (*être-bien*), como bienestar (*bien-être*). De este espacio cabe decir lo que Bachelard dice de la casa: "Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser 'arrojado al mundo' [...], el hombre es puesto en la cuna de la casa" (1974: 26).[148] En el bienestar del mundo como cuna el yo lírico actualiza la experiencia arquetípica de la tierra como regazo, su relación con el entorno carece de fractura y asume la forma de la mirada fascinada.

Que, sin embargo, la estructura de la narración no presuponga al yo lírico sino que lo haga aparecer, es decir, que lo muestre en su devenir inicial, anuncia ya de algún modo la posterior individuación.

"Morada al sur" (2)

2

Y aquí principia, en este torso de árbol, (1)
en este umbral pulido por tantos pasos muertos, (2)
la casa grande entre sus frescos ramos. (3)

En sus rincones ángeles de sombra y de secreto.
(II) En esas cámaras yo vi la faz de la luz pura.
Pero cuando las sombras las poblaban de musgos,
allí, mimosa y cauta, ponía entre mis manos,
sus lunas más hermosas la noche de las fábulas.

***

(III) Entre años, entre árboles, circuida
por un vuelo de pájaros, guirnalda cuidadosa,
casa grande, blanco muro, piedra y ricas maderas,
a la orilla de este verde tumbo, de este oleaje poderoso.
(IV) En el umbral de roble demoraba,
hacía ya mucho tiempo, mucho tiempo marchito,
el alto grupo de hombres entre sombras oblicuas,
demoraba entre el humo lento alumbrado de remembranzas:
Oh voces manchadas del tenaz paisaje, llenas
del ruido de tan hermosos caballos que galopan bajo asombrosas ramas.
(V) Yo subí a las montañas, también hechas de sueños,
yo subí, yo subí a las montañas donde un grito
persiste entre las alas de palomas salvajes.
(VI) Te hablo de días circuidos por los más finos árboles:
te hablo de las vastas noches alumbradas
por una estrella de menta que enciende toda sangre:
(VII) te hablo de la sangre que canta como una gota solitaria
que cae eternamente en la sombra, encendida:
te hablo de un bosque extasiado que existe
sólo para el oído, y que en el fondo de las noches pulsa
violas, arpas, laúdes y lluvias sempiternas.
(VIII) Te hablo también: entre maderas, entre resinas,
entre millares de hojas inquietas, de una sola
hoja:
pequeña mancha verde, de lozanía, de gracia,
hoja sola en que vibran los vientos que corrieron
por los bellos países donde el verde es de todos los colores,
los vientos que cantaron por los países de Colombia.
(IX) Te hablo de noches dulces, junto a los manantiales, junto a los cielos,
que tiemblan temerosos entre alas azules:
te hablo de una voz que me es brisa constante,
en mi canción moviendo toda palabra mía,
como ese aliento que toda hoja mueve en el sur, tan dulcemente,
toda hoja, noche y día, suavemente en el sur.

Estructura

Los asteriscos situados entre las estrofas II y III dividen la segunda parte del poema en dos segmentos: el conjunto formado por las dos estrofas del comienzo, de un lado, y el formado por las siete restantes, de otro.

También en el plano de la presentación, pero ya propiamente en relación con el registro discursivo, la división se produce más bien a la altura de la estrofa VI, cuando el yo lírico introduce el gesto –que repetirá seis veces hasta el final– de dirigirse al tú lírico en los términos autorreferenciales del sintagma “te hablo”. De tal división resultan dos segmentos en cada caso más homogéneos que los resultantes de la separación tipográfica:[149] el de las estrofas I-V y el de las estrofas VI-IX.

El motivo del ascenso a la montaña

El ascenso a la montaña es el guion que se materializa en el primer segmento. El narrador se refiere primero al interior de la casa (vv. 4-5), prosigue con su exterior (vv. 9-10, 12), menciona a continuación el umbral (IV) y hace explícito, por último, su arribo a las montañas (V).

Desde la perspectiva del mito cosmogónico, el ascenso a la montaña se corresponde con el intento de restablecer el vínculo entre cielo y tierra que se rompió en el proceso de diferenciación originaria de los elementos. El motifema para el caso es el del eje entre cielo y tierra (AXS), cuya concreción en las diferentes cosmogonías asume la forma no solo de montaña, sino también la de árbol, escalera, liana, entre otras (cf. Neumann, 2013: 338). La intervención de tal eje se ubica por lo general muy cerca del comienzo propiamente dicho de la narración cosmogónica –Michael Neumann lo enlista de cuarto en la serie de dieciséis motifemas–, lo cual es signo de su pertenencia a un orden aún no diferenciado en plenitud. De hecho, desde el punto de vista de la psicología afectiva del individuo, el eje del mundo se ha entendido como símbolo de la fusión infantil con los dos polos paternales (cf. Bischof, 1996: 216-ss).

En la tradición mítico-religiosa y literaria el motivo del ascenso a la montaña se ha vinculado además con el acontecimiento de la revelación. En la *Teogonía*, por ejemplo, Hesíodo recibe el mensaje de las Musas Olímpicas "al pie del divino Helicón" (*Teog.*: 23-25); a Moisés, cuenta la Biblia, le entregan los diez mandamientos en el monte Sinaí (*Éx.*: 19); Novalis, por su parte, hace que tanto el narrador de los *Hymnen an die Nacht* como el protagonista de *Heinrich von Ofterdingen* tengan en la montaña una visión culminante (cf. Novalis, 1977: 134-ss, 319-ss).

Estos dos aspectos del guion, a saber, el mantenimiento de la unidad mítica y la obtención de un don, integran la secuencia del primer segmento que compone la segunda parte del poema. A propósito del primer aspecto, cabe notar que la casa, el umbral y la montaña se adjetivan con atributos afines a la condición de regazo maternal esbozada por el narrador en la primera parte: "grande", "frescos" (v. 3), "pura" (v. 5), "mimosa", "cauta" (v. 7), "hermosas" (v. 8), "cuidadosa" (v. 10), "ricas" (v. 11), "poderoso" (v. 12), "alto" (v. 15), "asombrosas" (v. 18).

En relación con el segundo aspecto, la narración no explicita en el plano argumental si el ascenso trae consigo efectivamente alguna novedad, pues aparte de la insistencia en el motivo, marcada por la anáfora del sintagma "yo subí" (vv. 19, 20), solo se encuentra la referencia del yo lírico al "grito [que] / persiste entre las alas de palomas salvajes" (vv. 20-21). Ahora bien, desde el punto de vista de la secuencia en la que se enmarcan los dos segmentos, *resulta plausible no solo que dicho grito desempeñe la función del don adquirido en la cumbre de la montaña, sino también que el don mismo tenga que ver con la identidad lírica del narrador*: al ascenso y al grito (v), en efecto, los sucede el giro estructural mediante el cual el registro autorreferencial de la voz narrativa ingresa en el poema. En un primer apoyo de dicha argumentación puede esgrimirse el contraste de los tiempos verbales que intervienen en la estrofa implicada. El ascenso tuvo lugar en un pasado ya cerrado –"yo subí"–, pero el don adquirido se constituyó a partir de entonces en condición vigente –"persiste"–.

El espacio sagrado

La mención del umbral, la casa y la montaña conduce a la hipótesis de que, junto al guion referido, en este primer segmento interviene el marco contextual (*Frame*) del espacio sagrado. Mediante dichos lugares, siguiendo el enfoque de la fenomenología de la religión, la conciencia mítica instala en el caos de lo informe el espacio sagrado a partir del cual el cosmos extiende su orden (cf. Eliade, 1957: cap. 1). Dado que, de acuerdo con el punto de partida del presente análisis, los escenarios del poema tienden a ser los escenarios de una narración cosmogónica, no resulta ilegítimo aludir al concepto de espacio sagrado para explicar la función que asumen los lugares del umbral, la casa y la montaña en la totalidad del espacio mítico de la narración.

"Dado que lo sagrado se manifiesta mediante una hierofanía –dice Mircea Eliade en un célebre pasaje–, se produce no solo un quiebre en la homogeneidad del espacio, sino sobre todo la *revelación de una realidad absoluta* que se contrapone a la *no-realidad* de la infinita amplitud en derredor" (1957: 13).[150] El espacio sagrado es ese espacio no homogéneo, destacado, real, fundado por la hierofanía. Dicho espacio coincide con el cosmos en tanto que por fuera de él todo posee el rango de lo caótico e irreal. Su fundación, asimismo, repite en términos rituales la creación de los dioses. Consagrar el espacio significa renovar la cosmogonía y por tanto dotar de mayor realidad una determinada región por fuera de lo profano. Lugares como el umbral, la casa y la montaña sirven normalmente –a juzgar por el acervo de religiones, mitos y cultos tradicionales que estudia Eliade–, de escenario para la sacralización del espacio, son concreciones habituales del centro del espacio sagrado: el umbral es el límite donde se produce la comunicación con el mundo de los dioses y con el mundo de los muertos; la casa es el sitio donde propiamente se puede residir, donde se inaugura la habitación en el mundo; y la montaña es la concreción vertical del *axis mundi* (cf. Eliade, 1957: 23-ss).

Pues bien, con la referencia al umbral, la casa y la montaña el poema dota de carácter sagrado al espacio de la totalidad mítica. Esos lugares específicos elevan la cualidad, incrementan el relieve ontológico del espacio mítico. Pero justamente en su carácter mítico-sagrado el espacio aún conserva su unidad. Sin duda la

morada al sur ha adquirido contornos diferenciados con la referencia a esos tres lugares específicos, pero su presencia sacraliza el espacio en conjunto y en ese sentido afianza el entretejimiento de los elementos. El espacio mítico –por ejemplo, vía adjetivación, según se acaba de señalar en el apartado anterior– aún conserva la unidad estructural de una totalidad cerrada respecto de la cual la instancia narradora no ha experimentado ninguna ruptura. Polaridad fenomenológica entre lugar y espacio, propiamente hablando, no hay todavía.[151] El espacio es al mismo tiempo un regazo, un umbral, una montaña, una casa, un espacio de relieve cualitativo que también cabe representarse como la ampliación del espacio denso del salón de la infancia.[152]

Autorreferencialidad

El sema /sonoro/ constituye la isotopía dominante de la segunda parte del poema. Dentro de ella se destaca a su turno la isotopía /voz/, en el sentido del sonido producido por las cuerdas vocales y articulado verbalmente. Los sememas que la conforman –"fábulas" (v. 8), "voces" (v. 17), "grito" (v. 20), "hablo" (vv. 22, 23, 25, 27, 30, 37, 39), "canta" (v. 25), "cantaron" (v. 36), "voz" (v. 39), "canción" (v. 40), "palabra" (v. 40)– se aglutinan, sobre todo, en el segundo segmento.

Recién se mencionó que, a la luz de la secuencia general en la que se enmarcan los dos segmentos, el motivo del ascenso a la montaña asume en el plano argumental la función de señalar la obtención de la voz narrativa. Esta hipótesis gana apoyo ahora con la isotopía de sonoridad dominante y con el esquema cognitivo del espacio sagrado, sobre todo bajo su aspecto inaugural. En efecto, como "voz muy esforzada y levantada" (DRAE, 2014), el semema "grito" ocupa un lugar preponderante en la serie de sememas isotópicos en cuanto que, de los sonidos mencionados por el yo lírico, "grito" denota el más intenso de todos. Asimismo, la montaña, ya de por sí un relieve físico, representa en el poema un relieve cualitativo del espacio. Dado que este relieve define el espacio como espacio sagrado y por tanto como espacio inaugural, el sonido que en él "persiste", más aún cuando el sonido es ya una

intensidad destacada, no puede ser algo diferente de un *grito de fundación*.[153] En ese sentido, la montaña y el grito se encuentran en una relación semejante a la del salón de la infancia y el "libro viejo" en el poema "Canción del ayer", y a la del escritorio y la "palabra encadenada" del poema "Silencio". En todos estos casos –aunque en el actual no de modo exclusivo– se trata de un espacio denso donde surge la voz narrativa.

El guion del segundo segmento consiste en el incremento de la autorreferencialidad del acto narrativo. Después de la incursión de la voz en estado bruto –en forma de intensidad sonora–, comienza su modulación de la mano del sintagma "te hablo". Inicialmente, el gesto declarativo apenas tiene como objeto los "días", las "noches" y la "sangre" (vv. 22, 23, 25); a continuación convoca ya elementos sonoros tales como el "bosque extasiado" o la "hoja sola en que vibran los vientos" (vv. 27, 34); para después, solo hacia el final, traer a cuento el instrumento mismo de la mediación narrativa: "una voz que me es brisa constante, / en mi canción moviendo toda palabra mía [...]" (vv. 39-40).

Junto con esta autorreferencialidad *temática*, el poema enfatiza de manera complementaria la autorreferencialidad *formal*. Los dos ejemplos más inmediatos son, por un lado, la anáfora, de frecuencia inusual para el poema, del sintagma "te hablo"; por otro, la réplica, al nivel de la estructura del verso mismo, de la referencia a la unicidad de la "hoja" (cf. v. 32, donde "hoja", en efecto, es la única palabra del verso), recurso por demás único, no ya en el poema, sino en todo el poemario.

El segmento autorreferencial y con él la segunda parte del poema cierra con el siguiente símil: así como el viento mueve "toda hoja" en "el sur" (v. 41), así "una voz" mueve "toda palabra" del yo lírico (vv. 39-40). El símil está construido de modo tal que los términos de comparación no establecen entre sí una simple relación externa de analogía sino que exhiben, vía metaforización y en sintonía con el entretejimiento de la primera parte, un parentesco constitutivo: la "voz" es una "brisa" que mueve la palabra así como el viento es un "aliento" que mueve la hoja. En este sentido, no es extraño que en la estructura de la penúltima estrofa se destaque el semema "hoja" y que con ello se oriente la atención hacia su doble

significado lexical de lámina vegetal y fragmento de papel. Que los vientos que vibran en la hoja sola sean vientos que intervienen de algún modo en la escritura poética como escritura en la hoja de papel es una alusión que se ajusta al contexto autorreferencial del segmento.

El símil es una variación más, junto con la del poema “Canción de amor y soledad”, de la forma secularizada del motivo de la inspiración divina. Un principio extrapersonal y totalizante pone en marcha la producción artística. En la identificación –cultivada en el romanticismo–154 de dicho principio con el viento se expresa el entretejimiento que a estas alturas del poema todavía domina entre los elementos de la totalidad narrada, bien entre sí o bien en relación con la instancia mediadora. Así como durante la narración se mencionan diferentes lugares sin que, propiamente hablando, estos lugares establezcan ninguna polaridad con el espacio, la intervención autorreferencial de la subjetividad lírica tampoco ha significado una ruptura con el mundo que ella narra. Todo lo contrario: la narración mítica da cuenta del nacimiento de un mundo y del surgimiento en él de un yo lírico cuya voz es otro producto natural más.

“Morada al sur” (3)

3

(I) En el umbral de roble demoraba,
hacía ya mucho tiempo, mucho tiempo marchito,
un viento ya sin fuerza, un viento remansado
que repetía una yerba antigua, hasta el cansancio.
(II) Y yo volvía, volvía por los largos recintos
que tardara quince años en recorrer, volvía.
(III) Y hacia la mitad de mi canto me detuve temblando,
temblando temeroso, con un pie en una cámara
hechizada, y el otro a la orilla del valle
donde hierve la noche estrellada, la noche
que arde vorazmente en una llama tácita.
(IV) Y a la mitad del camino de mi canto temblando
me detuve, y no tiembla entre sus alas rotas,

con tanta angustia un ave que agoniza, cual pudo,
mi corazón luchando entre cielos voraces.

Estructura

La tercera de las cinco partes que componen el poema se sitúa en la mitad de todo el conjunto. Además de ocupar la posición central, la tercera parte tematiza la mitad misma (vv. 7, 10). En términos espaciales, dicha mitad se corresponde con "el umbral"; en términos del devenir de la subjetividad lírica, con la detención temblorosa en el "canto" (vv. 7, 12-13). Como lo muestra con énfasis la segunda estrofa, la secuencia dentro de la que todo esto tiene lugar es la del retorno.

El contexto de la numinosidad del umbral

El dístico inicial sobre el umbral es anafórico. En su primera aparición, en la segunda parte, los versos encabezan la estrofa que precede al ascenso a la montaña (2, vv. 13-14). Dentro de la actual secuencia del retorno, la anáfora se entiende, pues, como el regreso del yo lírico al umbral cruzado con anterioridad.

A diferencia, sin embargo, de lo sucedido en el recorrido fluido que va de la casa a la montaña –encauzado por el parentesco de los lugares–, ingresar al umbral es ahora detenerse en él y percibir con ello la diferencia cualitativa de los lugares separados. El yo lírico enfatiza la gravedad de esta detención mediante la anáfora del sema /temblor/: "me detuve temblando, / temblando temeroso", se lee, por ejemplo, en la tercera estrofa (vv. 7-8, cf., además, vv. 12-13).

Con dicho *pathos* la narración actualiza el marco contextual de la numinosidad del umbral y, en menor medida, el motivo folclórico de la habitación prohibida. La existencia del contexto la documenta Cassirer en su estudio sobre la experiencia del espacio en la conciencia mítica. Cassirer habla del "peculiar y originario sentimiento míticoreligioso [*eigenes mytisches-religiöses Urgefühl*]" (2002: 121) que se vincula al umbral espacial, y de la adoración y del temor que despierta. El *pathos* se genera en el hecho de que el "acento valorativo específico" (*besondere[r] Wertakzent*) otorgado

por la conciencia mítica a un contenido cualquiera se expresa siempre “en la imagen de la *separación* espacial [*im Bilde der räumlichen* Sonderung]” (Cassirer, 2002: 122). En el poema, esta “separación espacial” se representa como umbral entre casa y valle, y se traza como consecuencia de la experiencia crítica del tiempo.

La isotopía del paso del tiempo y la crisis vital

Que el umbral tenga algo que ver con una experiencia temporal se infiere con facilidad de la isotopía dominante en la tercera parte. Tal isotopía es la del paso del tiempo y la conforman los sememas “demoraba” (v. 1), “mucho tiempo”, “marchito” (v. 2), “repetía una yerba antigua”, “cansancio” (v. 4), “volvía” (vv. 5, 6), “tardara quince años” (v. 6) y “agoniza” (v. 14). La manifestación más contundente del fenómeno así designado es la muerte. Los últimos versos la nombran de modo indirecto mediante la figura del “ave que agoniza” con “alas rotas” (vv. 13-14).

Sin haber precisado todavía de qué tipo de muerte se trata, lo cierto a estas alturas del poema es que la casa y en general el mundo recién nacido dejan de ser el espacio de acogida en torno al regazo de la nodriza y se convierten en un escenario donde cabe no solo el temblor y el temor, sino también la voracidad (v. 15). En virtud de alguna muerte, lo familiar se vuelve inhóspito, lo cual explicará a la postre la partida del “sur” que se narra al final de la cuarta parte.

En el contexto de una narración que viene de contar una niñez (1, 2) y de un yo lírico que habla de “los largos recintos / que tardara *quince años* en recorrer” (vv. 5-6, énfasis mío), resulta muy plausible que el cambio se refiera al fin de la infancia y al consecuente ingreso del yo lírico –en el plano del argumento– a una nueva etapa de maduración individual. Bajtín, quien también entiende el umbral como cronotopo de “gran intensidad emotivo-valorativa”, lo vincula, en efecto, a “la crisis y la ruptura vital” (1991: 399).

La ruptura vital del fin de la infancia supone la intervención en la narración de motivos y problemas que se modelan mejor a la luz de la corriente de los cuentos de hadas (*Märchen-Strom*).

Ciertamente, en la medida en que el ingreso de la muerte es otro más de los motifemas del mito cosmogónico (DYI), el poema mantiene su relativa coherencia con los rasgos característicos de una cosmogonía narrada, esto es, se mueve aún en el campo prototípico de la corriente del mito (*Mythen-Strom*). Pero, al mismo tiempo, con la referencia a la muerte el poema enfoca una situación que no tiene tanto que ver con el establecimiento de un orden como con el desarrollo ontogenético del individuo, lo cual, según Michael Neumann, constituye el trasfondo antropológico de los cuentos de hadas.

Adscribir parcialmente el poema a esta otra corriente narrativa tiene la ventaja inmediata de ampliar la significación del conjunto de la narración: "Morada al sur" sería también un relato de rebasamiento de fronteras[155] cuya finalidad argumental no es solo narrar una totalidad, sino también hacer de ella una endosfera, un nuevo lugar en el mundo. La secuencia de i) ascenso a la montaña (1), ii) detención en el umbral o experiencia de la muerte (2), iii) partida del sur (4) y iv) escritura del viento (5) se dejaría reescribir con la nomenclatura de Propp como i) salida de la casa (a: *zeitw. Entfernung*), ii) ingreso de una falta (A: *Schädigung*), iii) abandono de la endosfera (↑: *Abreise*), y iv) restitución del equilibro (L: *Überwindung*).[156]

Lo interesante de la adscripción, sin embargo, es que se impone como necesidad analítica tras el ingreso del destino individual. Ciertamente, desde la primera parte el yo lírico ha estado presente en la narración. En la segunda parte incluso orienta la atención con insistencia hacia sí mismo mediante el recurso a gestos autorreferenciales. Pero solo ahora el destino individual ocupa el centro de la narración. Este cambio obedece al carácter conflictivo que en el poema adquiere el plano cosmogónico con el plano ontogenético. Hasta ahora la totalidad y quien la narra se habían desplegado armónicamente. Con la experiencia de la muerte esta armonía se rompe. El proceso de individuación se hace visible en la crisis vital.

El canto y la subjetividad lírica

El yo lírico dice al comienzo de la cuarta estrofa: "Y a la mitad del camino de mi canto temblando / me detuve" (vv. 7, 12). La recepción crítica se ha percatado de la evocación intertextual del comienzo de *La divina commedia* de Dante[157] y ha situado, con razón, el pasaje arturiano en el contexto del punto crítico propio de todo tránsito a la madurez (cf. Moreno-Durán, 2003b: 449). En el cotejo con los versos dantescos se hace más visible para el lector lo que ya de por sí es llamativo: la imagen del canto como camino. Dante emplea el conocido *topos* del camino de la vida; Arturo, en cambio, sustituye "vida" por "canto". La metáfora es fácil de decodificar dentro del marco de una lectura que entiende el poema en particular y la obra de Aurelio Arturo en general como un proceso de individuación de la subjetividad lírica. El camino de la vida es para el yo lírico el camino –léase: el temple– de su canto.

¿Qué significa, entonces, la detención "a la mitad del camino"? El poema no es explícito al respecto. No resulta descabellado suponer una referencia al silencio como experiencia crítica de la voz. El contraste entre las "palomas salvajes" cuyas alas salvaguardan el grito de la montaña (2, v. 21) y el ave agonizante de "alas rotas", así como el frecuente nexo del tema de la muerte con el del silencio en la obra arturiana,[158] acaso hagan plausible la suposición.

Recapitulemos: el poema comienza narrando el nacimiento del mundo. El espacio que corresponde a tal cosmogonía es el espacio mítico de la totalidad. Se trata de un espacio en el que los elementos se entretejen y que funge como regazo para el yo lírico. Después, este espacio se especifica y se sacraliza en la articulación de casa, umbral y montaña, lo cual, sin embargo, no significa que pierda su entretejimiento unitario. Esto último ocurre a continuación en la detención del yo lírico en el umbral, límite en el que el espacio mítico deja de ser regazo. El yo lírico, por su parte, no nace de manera simultánea con el cosmos sino que aparece después, en la figura de un niño que mira. A tal aparición sigue la adquisición de la voz como paso siguiente de su desarrollo. Posteriormente, su condición de cantor, de instancia dotada de voz lírica, entra en crisis en el umbral.

“Morada al sur” (4)

4

(I) Duerme ahora en la cámara de la lanza rota en las batallas. (1)
Manos de cera vuelan sobre tu frente donde murmuran (2)
las abejas doradas de la fiebre, duerme, duerme. (3)
El río sube por los arbustos, por las lianas, se acerca, (4)
y su voz es tan vasta y su voz es tan llena. (5)
Y le dices, le dices: ¿Eres mi padre? Llenas el mundo (6)
de tu aliento saludable, llenas la atmósfera. (7)
–Yo soy tan sólo el río de los mantos suntuosos. (8)
(II) Duerme quince años fulgentes, la noche ya ha cosido (9)
suavemente tus párpados, como dos hojas más, a su follaje negro. (10)

***

(III) No eran jardines, no eran atmósferas delirantes. Tú te acuerdas (11)
de esa tierra protegida por un ala perpetua de palomas. (12)
Tantas, tantas mujeres bellas, fuertes, no, no eran (13)
brisas visibles, no eran aromas palpables, la luz que venía (14)
con tan cambiantes trajes, entre linos, entre rosas ardientes. (15)
¿Era tu dulce tierra cantando, tu carne milagrosa, tu sangre? (16)

***

(IV) Todos los cedros callan, todos los robles callan. (17)
Y junto al árbol rojo donde el cielo se posa, (18)
hay un caballo negro con soles en las ancas, (19)
y en cuyo ojo vivo habita una centella. (20)
Hay un caballo, el mío, y oigo una voz que dice: (21)
“Es el potro más bello en tierras de tu padre”. (22)

***

(V) En el umbral gastado persiste un viento fiel, (23)
repitiendo una sílaba que brilla por instantes. (24)
Una hoja fina aún lleva su delgada frescura (25)
de un extremo a otro extremo del año. (26)
“Torna, torna a esta tierra donde es dulce la vida”. (27)

Estructura

La cuarta parte está compuesta por cinco estrofas distribuidas en

cuatro secciones, separadas en cada caso por asteriscos. La primera sección (I-II) narra el ingreso del tú lírico en un estado de sueño que connota el ingreso de la muerte y en ese sentido desarrolla la escena crítica de la parte anterior. La segunda sección (III) interroga por el carácter, ahora difuso, del espacio narrado hasta entonces en el poema, mientras que tanto la cuarta como la quinta sección (IV, V) hacen referencia al momento en el que el yo lírico abandona dicho espacio. En conjunto, la cuarta parte narra la ruptura con la endosfera mítica en la forma de la muerte (transformación) de la subjetividad que la habita y en la de la correspondiente partida que emprende la nueva subjetividad.

La muerte

La exhortación a dormir que el narrador dirige repetidamente al tú lírico a lo largo de la primera sección (vv. 1, 3, 9) se convierte hacia el final en la referencia a un hecho ya consumado (vv. 9-10). El suceso de la entrega al sueño se produce, para el tú lírico, bajo la forma de un ascenso expansivo del río y de su posterior ocupación de toda “la atmósfera” (v. 7). El cambio es de signo positivo: mientras que la escena inicial contiene los sememas de adversidad “lanza rota”, (v. 1) “batallas” (v. 1) y “fiebre” (v. 3), la escena final apela a sememas de signo opuesto como “saludable” (v. 7) y “suavemente” (v. 10). El giro favorable se explica sin más dentro del contexto de una secuencia que narra la conciliación del sueño después de la antesala enfermiza dominada por la “fiebre” (v. 3).

La secuencia, sin embargo, no narra únicamente la conciliación del sueño. Quedarse dormido es solo la acción narrada en el plano denotativo. De acuerdo con el contexto que abre la parte tercera y en coherencia con el frecuente vínculo que los poemas arturianos sugieren entre el mundo onírico y el mundo de los muertos,[159] el abandono de la vigilia es también el abandono de la vida. La imagen del ascenso del río lo confirma al activar el marco contextual mitológico-literario de la muerte como hundimiento en el agua. “Para las almas es muerte convertirse en agua” dice, por ejemplo, un fragmento de Heráclito citado por Bachelard en el libro *L’eau et les rêves*.[160] En el cuento “The Island of the Fay”, de Edgar

Allan Poe, el narrador cuenta que el hada se ha acercado a la muerte, pues "cuando ella entraba en la oscuridad, su sombra se le desprendía y era engullida por el agua oscura, tornando aún más negra su negrura" (citado por Bachelard, 1942: 69).[161] En el poema "Le voyage" de Charles Baudelaire, para citar un ejemplo más del compendio bachelardiano, el yo lírico exclama: "¡Oh muerte, viejo capitán, es tiempo! ¡Levemos anclas! [*O mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!*]" (citado por Bachelard, 1942: 90). Gaston Bachelard mismo aventura la siguiente reflexión:

> Uno no se baña dos veces en el mismo río porque desde antes, en su profundidad, el ser humano lleva el destino del agua que corre. El agua es realmente el elemento transitorio [...]. El ser consagrado al agua es un ser en vértigo. Muere a cada minuto; algo de su sustancia se desvanece sin cesar (1942: 13).[162]

¿De qué muerte se trata en el poema arturiano? Con ocasión del poema la recepción crítica ha mencionado el episodio biográfico del fallecimiento de la madre.[163] Se sabe que Raquel Martínez muere tras varios días de agonía en 1924 a causa de una fiebre tifoidea. En la "cámara de la lanza rota en las batallas" (v. 1) bien cabe leer una alusión al lecho de enferma. Se sabe, además, que al año siguiente el joven Aurelio Arturo parte hacia Bogotá, lo cual a su vez se correspondería con la despedida aludida en la estrofa v. Ahora bien, la utilidad analítica de las posibles referencias biográficas no consiste en el simple registro del paralelismo entre pasajes del poema y pasajes de la vida sino en el seguimiento de la manera en que el contexto cognitivo biográfico interviene en la generación del sentido dentro de los propósitos del texto.

En los versos en cuestión, *el poema integra sucesos de plausible contenido biográfico al relato arquetípico del devenir del hablante*. La muerte a la que el hablante asiste –la muerte del tú lírico, el cual, en efecto, es una figura arquetípicamente maternal– significa en el plano argumental una ruptura con el pasado infantil en la morada al sur y de esa manera se trata *también* de una muerte propia, la del niño que muere en él. En ese sentido, la nueva referencia a los "quince años" es significativa (v. 9), pues vincula explícitamente a

aquel que muere –aquel cuyos párpados cose la noche– con aquel que en la tercera parte dice haber recorrido por "quince años" los recintos de la morada (3, v. 6), esto es, el mismo yo lírico. La muerte de la madre, entonces, se articula en el poema como el final de la infancia.

La transformación se hace manifiesta además en los espacios: la cámara en la que otrora se diera a ver "la faz de la luz pura" (2, v. 5) es ahora una cámara en la que algo se rompe, en la que algo se pierde (v. 1), de suerte que la endosfera familiar deja de ser tal y comienza a hacerse extraña.

Por el ascenso del agua, la referencia paternal, la presencia de la muerte y el posterior destino del hablante, es posible identificar en las dos primeras estrofas una variante del motivo mitológico del viaje nocturno por mar. Extendido a lo largo y ancho de las mitologías del planeta (cf. Frobenius, 1904), el motivo consiste en la lucha del héroe con un monstruo marino, en la cual el héroe, después de ser deglutido por el monstruo y permanecer un tiempo en su interior, consigue ya en tierra la victoria cercenando desde adentro al contrincante. En la tradición occidental el ejemplo más célebre es quizás el episodio bíblico de Jonás (cf. Kerényi, 1992: I, 25; II, 131). La mitología griega ofrece episodios con alguna semejanza como es el caso de Kronos y el devoramiento de los propios hijos así como el de la batalla de Hércules con el monstruo marino enviado por Poseidón para tomar en ofrenda a Hesíone (Jung, 2011a: GW 5, § 319).

C. G. Jung entiende el motivo como simbolización del deseo de retornar a las entrañas maternas con el fin de volver a nacer. Las "negras aguas de la muerte –dice Jung– son aguas de la vida, la muerte con su abrazo frío es el regazo materno, al modo del mar que se traga al sol, pero para volver a parirlo desde sus entrañas" (2011a: GW 5, § 319).[164] Desde la perspectiva junguiana, el renacimiento consiste en una mayor adquisición de conciencia después de haber descendido al inconsciente.

Qué forma concreta asume en el poema arturiano este paso clave del proceso de individuación es el tema de la quinta y última parte. Por lo pronto, interesa notar que el ascenso del río no está marcado con sememas de ausencia y negatividad sino que aparece

revestido de atributos positivos: junto al semema “aliento saludable” se repiten las referencias a la abundancia en la forma de lo vasto, lo lleno, lo suntuoso (vv. 5-8) de tal suerte que las aguas aquí implicadas terminan evocando tanto la fuente de la vida como su final.[165]

La partida de la morada

El ascenso del río y la posterior cosedura de los párpados confirman, pues, la experiencia de la muerte anunciada en el temblor agónico de la detención en el umbral. Esta muerte supone una ruptura con el espacio de la morada al sur que se expresa en la tercera estrofa mediante la actitud interrogante del yo lírico y, en la sexta, mediante el abandono efectivo del lugar. El yo lírico, en efecto, pregunta por lo que era “la tierra protegida por un ala perpetua de palomas” (v. 12) después de enumerar lo que *no* es. La estrofa recuerda el poema “Remota luz” (1932), también incluido en *Morada al sur*, en donde, como el título lo indica, se tematiza la distancia respecto de un espacio visitado:

> […]
> (ii) Tierra buena, murmullo lánguido,
> caricia, tierra casta,
> ¿cuál tu nombre, tu nombre tierra mía,
> tu nombre Herminia, Marta?
> […]
> (iv) Tierra, tierra dulce y suave,
> ¿cómo era tu faz, tierra morena?

Esta distancia se concreta en la cuarta parte de “Morada al sur” mediante la alusión a la partida. El verso final es el registro de una voz que invita al yo lírico a que retorne (v. 27). Antes, sin embargo, la estrofa IV hace referencia a un “caballo” (vv. 19, 21). El yo lírico enfatiza en una aposición que se trata de *su* caballo, lo cual resalta el carácter individualizado del trance presente en contraste con el caos indiferenciado del comienzo del poema, momento en que se nombra a los “jóvenes caballos” como pluralidad (1, v. 2).

“Morada al sur” (5)

5

(I) He escrito un viento, un soplo vivo
del viento entre fragancias, entre hierbas
mágicas; he narrado
el viento; sólo un poco de viento.
(II) Noche, sombra hasta el fin, entre las secas
ramas, entre follajes, nidos rotos entre años
rebrillaban las lunas de cáscara de huevo,
las grandes lunas llenas de silencio y de espanto.

Estructura

El poema termina con dos estrofas que representan en cada caso una culminación específica de lo narrado hasta el momento. En la estrofa I, el yo lírico nombra por primera vez el acto narrativo en términos de escritura, lo cual implica un nivel de autorreflexividad mayor que el manifestado en los otros momentos autorreferenciales del poema. Dicho en términos de los niveles de mediación, al aludir a su quehacer en la escritura el hablante lírico llega a su máxima identificación con el autor empírico en calidad de escritor. Quien escribe arroja una mirada a lo que acaba de hacer y emite un juicio general sobre la naturaleza de la narración.

La estrofa II, por su parte, retoma explícitamente el motivo inaugural de la noche, y mediante el semema “espanto” (v. 8), el motivo central del temblor, repeticiones ambas que se dejan entender como escenificación del carácter cíclico de los sucesos narrados.

El renacimiento

Dentro del material simbólico-literario que C. G. Jung toma en consideración en su libro *Wandlung der Symbole*, se encuentra el poema épico *The Song of Hiawatha* (1855) de Henry Wadsworth Longfellow (18071882). La narración sobre la vida y aventuras del héroe indígena Hiawatha contiene, entre otros episodios, el

enfrentamiento con un monstruo marino en cuyo final el héroe triunfa ayudado por pájaros.

La presencia de elementos aéreos y sobre todo del viento mismo al término de una lucha heroica no es ninguna excepción en el relato ni, en general, en el mitologema. C. G. Jung lo interpreta como la simbolización del nacimiento a una existencia más espiritual, esto es, de la consecución de una mayor independencia respecto de la naturaleza inconsciente. Dicha independencia no es otra cosa que el ejercicio libre de la voluntad por sobre el carácter indómito del ser instintivo (cf. Jung, 2011a, GW 5: § 548). Se trata de una conquista análoga a la que, de acuerdo con Mircea Eliade, estipulan las religiones como tránsito de una vida profana a una vida espiritual, para lo cual la antigua personalidad del iniciado muere en el retorno momentáneo al caos original (la noche, el vientre del monstruo, la tumba, la cueva, etcétera) y cede el paso a un "segundo nacimiento" (cf. Eliade, 1957: 115-ss).

Pues bien, en la breve estrofa con que comienza la última parte de "Morada al sur" prolifera la mención del viento. Junto a las cuatro apariciones del semema correspondiente, el hablante nombra además el "soplo vivo" (v. 1), detalle que, a la luz de la muerte aludida en la tercera y la cuarta parte, se reviste con el sentido de creación de vida ínsito al renacimiento. El vínculo de este renacimiento con el incremento de conciencia es manifiesto a partir de los versos "He escrito un viento, [...] he narrado / el viento [...]" (I), declaración autorreferencial que como tal escenifica el carácter especular de toda acción consciente. La mirada entretejida con el mundo que contemplaba las montañas del sur desde el regazo de la nodriza es ahora una subjetividad distante de ese sur que narra por escrito su devenir.

Ahora bien, la escritura y narración del viento suponen a su vez un nuevo entretejimiento. El hablante comprende su voz como un elemento más de la naturaleza y en ese sentido da cuenta de su propia integración consciente en una totalidad. Quien renace –el verso 7 contiene el semema "cáscara de huevo"– despierta no a una existencia apartada de la naturaleza sino a un vínculo con ella más consciente, más luminoso.

Acudiendo a una distinción de la historiografía de las religiones,

vale decir que el hablante no procura una *Weltüberwindung*, una superación del mundo en el cumplimiento de una ley trascendental, sino una *Weltbeheimatung*, un hacer habitable el mundo mediante la "propia integración, atenta y vuelta al mundo, en los órdenes divinos de la creación [...]" (Assmann, 2003: 20).[166] La ruptura con la endosfera familiar supone la experiencia provisional de un espacio extraño a la cual sucede, sin embargo, el hallazgo de una nueva endosfera más amplia que la morada al sur inicial. En últimas, se trata de que la ganancia de conciencia coincide con una ganancia de mundo. Narrar un "poco de viento" es ampliar un poco el campo de coincidencia entre el hablante y la totalidad.

Finalmente, los sememas de la última estrofa activan el motivo del apocalipsis, en sí la garantía del carácter repetitivo de los mitos cosmogónicos. "Noche", "sombra hasta el fin", "nidos rotos", "secas / ramas", "silencio" y "espanto" apuntan a realidades negativas, bien por ausencia, bien por generación de temor. Es el anuncio de que todo empezará otra vez.

***

Con el propósito general de ofrecer un retrato de la poesía completa de Aurelio Arturo tanto en la diferenciación de sus fases como en el desarrollo global en el que estas fases se integran como un todo, en el presente estudio se ha emprendido un análisis de los poemas que atiende de modo particular a los dos componentes con mayor presencia de principio a fin en la obra: la representación del espacio y la representación de la subjetividad. Para el análisis de los poemas de la segunda fase y con vistas al seguimiento de dichos componentes, se ha recurrido inicialmente a los conceptos de espacio vivido, imaginado y metafórico, por un lado, y a la concepción psicodinámica de la interioridad como interacción entre inconsciente personal e inconsciente colectivo, por otro. Adicionalmente, con ocasión de "Morada al sur" se hizo necesaria la referencia al espacio mítico así como al proceso de individuación.

La tipología espacial se ha integrado en el análisis concreto de poemas bajo la figura del esquema cognitivo. No se trata de que el autor empírico Aurelio Arturo se haya familiarizado con el estudio

de la fenomenología y psicopatología o de que, por poner un caso, haya frecuentado las obras de Gaston Bachelard (aunque no se puede excluir una recepción tangencial del existencialismo, y varios títulos bachelardianos hicieron parte de su biblioteca);[167] se trata de que determinadas relaciones espaciales narradas en los poemas y puestas al servicio de su propósito textual son relaciones que otras disciplinas del saber han codificado teóricamente.

El salón de la infancia en "Canción del ayer", por ejemplo, es un espacio que se define por la distribución de una densidad sonora; la disolución de las fronteras entre interioridad y exterioridad tematizada por "Canción de amor y soledad" ocurre como experiencia del espacio profundo; "Rapsodia de Saulo" refiere recorridos que presuponen la distancia vivida y el correspondiente espacio extenso; en "Morada al sur" el mundo narrado involucra un espacio mítico que a su turno se diferencia en endosfera y exosfera.

En calidad de esquemas cognitivos, sin embargo, las diferentes modalidades de espacio son tributarias de la función que se les asigna en el texto. Y dicha función participa de la red de relaciones que constituyen el acontecimiento, esto es, el sentido del poema como narración. En los poemas de la segunda fase de creación de Aurelio Arturo, el acontecimiento por lo general tiene lugar en el plano de la presentación y se refiere a las características de la voz narrativa misma.

En "Canción del ayer", por ejemplo, el registro evocativo de la sucesión de recuerdos de la casa natal se ve interrumpido por una repentina apelación a Esteban que, de manera autorreferencial, trae a cuento la "niebla" de la propia voz. En "Canción de amor y soledad", por su parte, el yo lírico reserva la mención de su acto narrativo –las cenizas de los gritos– para el último de los 23 versos de un poema que todo el tiempo hace al tú sujeto de la voz. En "Rapsodia de Saulo", la secuencia de individualización del hablante culmina en la identificación parcial de este con el hombre viejo que contaba historias en el sur. En "Morada al sur", finalmente, la narración mítica desemboca en la integración de la voz lírica en el cosmos de los elementos.

Con el fenómeno de la autorreferencialidad está vinculado el otro foco de atención de los presentes análisis, a saber, la

representación de la subjetividad. Para seguir los avatares de la subjetividad lírica se ha acudido al concepto de proceso de individuación, tomado de la psicología junguiana. La individuación es un proceso de maduración psíquica del individuo que consiste en la integración de contenidos inconscientes, personales primero, luego colectivos. Estos contenidos se hacen perceptibles mediante introspección y en la forma de arquetipos, esto es, imágenes primordiales que simbolizan experiencias típicas tanto de la evolución filogenética de la especie humana como del desarrollo ontogenético del individuo.

La principal ventaja del recurso al concepto junguiano radica en que permite modelar las tres fases de creación de Aurelio Arturo, con sus contenidos y fisonomías diferenciadas, dentro del contexto de un proceso unitario de transformación. En la primera fase prima el mundo exterior, en la segunda el mundo interior, y en la tercera la síntesis de ambos. En otras palabras: la instancia de mediación arturiana es, al principio, un colectivo vuelto hacia el mundo exterior, a continuación un yo lírico inmerso en su inconsciente y, al final, un narrador universal que habla desde el inconsciente colectivo.

En la introspección que caracteriza los poemas de la segunda fase intervienen básicamente cuatro arquetipos: el niño, la madre, el héroe y el sí mismo, que se corresponden con la experiencia del nacimiento, del amparo y la fecundidad, de la errancia y de la totalidad. De manera similar a como ocurre con las modalidades del espacio, los arquetipos intervienen en los poemas a modo de esquemas cognitivos y son puestos en función de la mediación narrativa que desempeña la subjetividad lírica introspectiva. Así, el poema "Canción del ayer" tematiza la semilla infantil de la voz en el encantamiento de las lecturas y los relatos familiares; "Interludio", "Qué noche de hojas suaves" y "Canción de amor y soledad" sitúan la génesis de la voz en una naturaleza fecunda que envuelve maternalmente al yo lírico; "Rapsodia de Saulo" define la voz en relación con un recorrido heroico y su correspondiente regreso; y "Morada al sur" –estableciendo el puente con los poemas de la tercera fase– integra la voz a los elementos de una totalidad mítica.

De acuerdo con lo anterior, ¿cómo se sitúa la poesía de madurez de Aurelio Arturo en relación con las tendencias poéticas del piedracielismo y de Mito? Aunque por mucho tiempo los miembros de Piedra y Cielo y parte de la recepción crítica consideraron a Aurelio Arturo un integrante más del grupo,[168] el mismo autor de *Morada al sur* precisa en la década del sesenta que su vínculo con el piedracielismo fue más bien de orden generacional y de colaboración estratégica en el campo literario:

> Yo no creo en la labor de las "guerrillas literarias" que periódicamente se organizan; pero por la edad pertenezco a la generación de Piedra y Cielo, entre cuyos componentes cuento con amigos muy cordiales, a quienes profeso grande admiración, y con quienes he estado vinculado en labores literarias.
> Me parece, sí, que la labor del poeta debe ser más bien solitaria. Las labores de grupo sirven para calar en la sociedad, pero con el tiempo, de los grupos o movimientos literarios sólo van quedando las más prestantes figuras. El tiempo lo va borrando todo, es implacable y no admite recomendaciones (El Tiempo, 1963: 14).

En efecto, ya desde la década del cuarenta otra parte de la recepción crítica se esforzaba por deslindar la poesía arturiana de la retórica piedracielista vigente y por captar así el componente "solitario" de su estética (cf. Jiménez, 2002b: 147-ss). Al mismo tiempo, Aurelio Arturo saludaba los poemarios de quienes se aventuraban en terrenos diferentes a "la zona de influencia de los poetas del grupo Piedra y Cielo" (1981 [1948]: 663).

Más allá, sin embargo, de que los poemas de Aurelio Arturo no revistan el estilo ingenioso ni cultiven la expresión sentimental de un Carranza, la presencia en ellos de motivos típicamente románticos exige adscribir la poesía arturiana de la segunda fase de creación, al menos parcialmente, a la corriente neorromántica continental de las décadas del treinta y del cuarenta. La celebración del niño artista, la retórica de la profundidad (cf. Mülder-Bach, 2007), la búsqueda de raíces populares del canto y, sobre todo, la idea de la naturaleza creadora son elementos más propios del

romanticismo que de la modernidad literaria.

Sobre este último elemento enumerado, cabe decir que la figura arquetípica femenina que el yo lírico interpela todo el tiempo en los poemas de amor se corresponde en gran medida con la representación romántica de la naturaleza. Los románticos asocian a la naturaleza "las cualidades de lo espontáneo, lo floreciente, lo que emerge desde sí mismo, lo vivo y lo dispensador de vida, pero también las cualidades de lo incorrompido, de lo aún no separado, de lo que es uno consigo mismo" (Hühn, 1995: 136).[169] Tanto en "Interludio" como en "Qué noche de hojas suaves" y en "Canción de amor y soledad" la figura interpelada asume cualidades semejantes, sobre todo las que perfilan su dimensión creadora, y es descrita en consecuencia como el lugar de fecundación de la propia voz del yo lírico.

Cabe decir que, en último término, el motivo de estos poemas es la inspiración poética. Solo que, a diferencia de la versión clásica de este motivo, según la cual el poeta es objeto de posesión divina, el yo lírico acude a una variante secularizada, también de raigambre romántica,[170] en la que la inspiración acontece mediante la escucha de una voz interior. Esta voz interior, con todo y que no pertenece al yo lírico, es difícilmente adscribible a una instancia sobrenatural o divina y, por el contrario, se deja localizar, siguiendo el vocabulario del siglo XX, en el inconsciente.[171]

"Naturaleza" es, sin embargo, una palabra que los poemas de Aurelio Arturo evitan. En vez de ella, el hablante lírico acude con frecuencia a la palabra "tierra". La *tierra* es tema por lo menos desde la segunda década del siglo XX y constituye el pilar del telurismo y del americanismo por el que Aurelio Arturo aboga en los años veinte. A partir de la década del treinta, la tierra adquiere en la obra arturiana una dimensión arquetípica. En el contexto literario y político de la época, la palabra circula junto con otras como "vida", "suelo", "sangre", "fuerzas cósmicas" y "mito", tanto en el vocabulario de los revolucionarios de izquierda como en la "lírica del fascismo" (Jiménez, 2009: 429). Aunque, en principio, los opuestos ideológicos se dejan esquematizar en una izquierda racionalista heredera de la Ilustración y "una derecha nacionalista que a la fe en la razón oponía la noción de vida [...]" (Jiménez,

2009: 429), dentro de la izquierda misma se desarrolla una tendencia romántica que opera con imágenes semejantes a las del lenguaje fascista, como lo muestra David Jiménez en el análisis de las posturas teóricas de Mariátegui (cf. Jiménez, 2009: 419-423).

La presencia de imágenes arquetípicas de la tierra en la poesía de Aurelio Arturo cabe entenderla también como testimonio de su inmersión en la confusa atmósfera cultural de los años treinta. Difícilmente, ahora bien, la función que dichas imágenes desempeñan se inscribe en la militancia política, como sí ocurre con sus poemas anteriores. La entidad femenina que aparece en los poemas amorosos es más bien una otredad a partir de la cual el yo lírico redescubre la interacción fecundadora entre la propia interioridad y la interioridad del mundo. Como en el relato del artista en el romanticismo, la amante es la intermediación con la fuente misma del arte (cf. Neumann, 2013: 605).

Ahora bien, precisamente en la atención a la génesis de la voz lírica, Arturo se inserta en la forma local de modernidad entendida como tendencia sociocultural de autonomización de la literatura. Los elementos autorreferenciales y la tematización constante de la escucha son signo de la mayor reflexividad poética, reflexividad que lleva un paso más allá la autonomía literaria conseguida por los poetas de Piedra y Cielo y posibilita de ese modo el compromiso intelectual que desde su oficio de escritor ejerció Jorge Gaitán Durán.

Tercera parte

“Y moría la aldea en su silencio de bronce”: los poemas tardíos (1963-1974)

Introducción

En los once años que van desde la publicación del libro *Morada al sur* en 1963 a la fecha de la muerte de Aurelio Arturo en 1974 aparecen cuatro nuevos poemas: “Sequía”, en 1970, y “Palabra”, “Lluvias” y “Tambores”, en 1973. Ya de manera póstuma, en 1975, la revista *Pluma* recoge además “Yerba”. Estos cinco poemas tardíos guardan marcadas diferencias respecto de la poesía arturiana precedente y conforman lo más significativo de la tercera y última fase de creación de Aurelio Arturo. Además, entre ellos y los poemas de la fase de *Morada al sur* se encuentran otras cinco denominadas “canciones” –“Canciones”, “Canción del niño que soñaba”, “La canción del verano”, “Canción del viento” y “Canción de hadas”–, poemas que, con todo y que se anticipan en un mes a la aparición del libro en septiembre de 1963, ostentan rasgos de ambas etapas creativas y configuran en consecuencia una suerte de transición entre una y otra.

En las páginas siguientes se ofrecerá un análisis de “Canción de hadas”, como representante del subgrupo de las canciones, y de “Sequía”, ejemplar perteneciente a la producción más tardía. Pero antes de ello se expondrá el concepto bajo el cual cabe incluir la nueva forma asumida por la subjetividad, así como el contexto socio-histórico (“Ausencia de ética secular” y “El crecimiento de las ciudades”) y literario (“El Nadaísmo”; “Jaime Jaramillo Escobar y la profecía humorística y popular”; “José Manuel Arango y el poeta transeúnte”) en el que ella se desenvuelve. Finalmente, se describirán las novedades de la representación espacial para la última fase creativa de Aurelio Arturo con referencias a los tres últimos poemas publicados por el autor (“El espacio [III]”).

La subjetividad (III)

El poeta visionario y el profeta

Mientras que en los poemas de juventud el narrador es un sujeto colectivo que refiere sucesos del mundo histórico desde una perspectiva exterior, los poemas de madurez se caracterizan por la presencia de un yo lírico interesado en relatar el nacimiento de la voz lírica en su propio interior a partir del complejo entramado de este interior con el espacio exterior. La culminación de este proceso introspectivo es el relato mítico de "Morada al sur", en el que la subjetividad consigue situarse de manera narrativa en el orden de la totalidad de los elementos.

Desde esta nueva posición, esto es, con la vista puesta en el todo, el narrador adquiere una condición en la cual su interioridad misma deja de ser la instancia disociada del polo objetivo del mundo y se convierte en el escenario de coincidencia con él. La voz es ya otro de los sonidos de la naturaleza y aquello sobre lo que discurre desborda el radio de la subjetividad. Esto significa que el vuelco a la exterioridad de la transformación social y el giro a la interioridad de la transformación psíquica, antes momentos diferentes, configuran ya el gesto unitario de una subjetividad en proceso de rebasarse a sí misma.

El fenómeno según el cual la voz modulada por la subjetividad lírica se origina en realidad en una instancia que le es superior y que posee un conocimiento privilegiado del acontecer define lo que en la tradición literaria se conoce como el poeta visionario (*poeta vates*). Se trata del poeta inspirado a quien las musas transmiten un mensaje –como en la *Teogonía* de Hesíodo (cf. *Teog.*: 24-25)–, o a través del cual habla el mismo dios –según el *Ion* platónico (cf. *Ion*

534d)–. En las versiones que de esta figura pagana circulan en la poesía moderna intervienen además elementos de la institución de la profecía con asiento en la tradición bíblica (cf. Frick, 1996; y Wacker, 2013). El profeta, quien por su parte también legitima su discurso mediante la referencia a una instancia superior, se caracteriza frente al poeta visionario por una más marcada competencia para predecir el futuro y por la diferenciación jerárquica en que él mismo se sitúa dentro de la comunidad de los no elegidos (cf. Frick, 1996: 128). Aparte de ello, mientras que "el profeta bíblico critica lo establecido sobre todo en función de un futuro y de la mano de un interés ético, el antiguo *poeta vates* elogia y actualiza mediante el canto heroico y en gesto retrospectivo un estado de armonía situado en el pasado" (Wacker, 2013: 29).[172]

En el poeta visionario moderno se entremezclan tanto la tradición griega del *poeta vates* como la tradición hebrea de la profecía. Según la enumeración de Gabriela Wacker, dicho poeta visionario se caracteriza (1) por una inspiración legitimadora en la que se tiene experiencia de un fundamento transubjetivo, (2) por una dignidad exclusiva de mediador divino dentro de la respectiva comunidad y (3) por una actitud crítica ante el presente, ejercida con propósitos éticos a través de las predicciones (cf. Wacker, 2013: 30-31).

Arte visionario, arte psicológico

El fenómeno del poeta visionario también es tematizado por la psicología analítica. C. G. Jung se ocupa del tema en los ensayos "Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk" (1922) y "Psychologie und Dichtung" (1930). Salvo pequeñas variaciones terminológicas, el enfoque de ambas contribuciones es, en esencia, el mismo.

A diferencia del procedimiento freudiano que –según Jung– busca explicar la obra mediante la referencia a la biografía del artista y que, por tanto, convierte el producto artístico en un equivalente de la neurosis, la psicología analítica no solo disocia la obra propiamente dicha de la personalidad del autor, sino que

además diferencia esta personalidad del proceso creativo mismo. La obra es autónoma porque el proceso creativo es ya en sí un movimiento autónomo dentro de la psiquis del autor. Jung lo designa, justamente, “complejo autónomo” (*autonomen Komplex*), esto es, un complejo que, “como parte anímica separada, lleva una vida independiente, sustraída a la jerarquía de la conciencia [*als abgetrennte Teilseele ein selbständiges, der Hierarchie des Bewußtseins entzogenes psychisches Leben führt*]” (Jung, 2011j, GW 15: § 115). El árbol crece en el suelo del mismo modo en que dicho complejo –“lo creativo” (*das Schöpferische*)– se desarrolla en el artista, quien por su parte puede seguir con la conciencia el proceso, puede identificarse con él o, por el contrario, puede sentirlo como el arribo de una experiencia heterónoma.

Dependiendo de los materiales de que se valga, dependiendo del “suelo” en que crece, el proceso creativo asume dos formas. Si aquellos no rebasan el ámbito del inconsciente personal, surge una obra con carácter comprensible, accesible a la conciencia del autor y de sus contemporáneos. Si, en cambio, proceden del inconsciente colectivo, surge una obra de carácter simbólico que al comienzo remite a algo desconocido, a algo que en principio resulta ajeno a la experiencia humana de la época. Al primer tipo de proceso creativo Jung lo llama “psicológico” (*psychologisch*), porque se mueve dentro de lo psicológicamente captable y comprensible; al segundo, “visionario” (*visionär*), porque en él se tiene una visión que se corresponde con las experiencias arquetípicas inconscientes de la humanidad (cf. Jung, 2011k [1930], GW 15: § 139-ss). En el ensayo de 1922, Jung también acude a la distinción schilleriana entre arte sentimental y arte ingenuo y a su respectiva traducción psicológica como arte introvertido –donde predomina el sujeto– y arte extravertido –donde predomina el objeto– (cf. Jung, 2011j, GW 15: § 111-ss).

La emergencia de determinados arquetipos, ahora bien, supone que la conciencia que ha de integrarlos, sea de un individuo, sea de una época, se encuentra enfrascada en una disposición unilateral en mora de corregirse. Ante la unilateralidad de la conciencia, el inconsciente colectivo esgrime, pues, su “carácter compensatorio [*kompensatorischen Charakter*]” (Jung, 2011k, GW 15: § 152). La

consecuencia de dicho carácter para el arte visionario, entendido como materialización histórica de determinados arquetipos, consiste en que él mismo funciona como herramienta correctiva del respectivo presente.[173]

Con los conceptos de complejo autónomo, inconsciente colectivo y carácter compensatorio de las imágenes arquetípicas, C. G. Jung reformula en términos de su enfoque analítico la dinámica de la visión en el *poeta vates*. El psicólogo suizo tiene en mente una instancia creativa que da forma a las visiones impersonales del inconsciente colectivo, lo cual se relaciona de manera especial con la primera y la tercera características registradas por Wacker. El inconsciente colectivo es otro nombre para "fundamento transubjetivo", así como el carácter compensatorio es otra forma de describir la actitud crítica.

Para el presente estudio, el interés de la descripción junguiana radica en que gracias a ella la figura del poeta visionario se deja captar como fase final del proceso de individuación en el que, según se ha propuesto, se inserta la subjetividad poética arturiana. Cabe recordar que esta subjetividad, ante todo una instancia textual, es como tal una entidad diferente del autor empírico cuya transformación, sin embargo, puede modelarse mediante categorías psicológicas y, en concreto, mediante las etapas del proceso de individuación, pues, en efecto, dicho proceso puede tener lugar no solo en una psique personal, sino también en una obra de arte (cf. Jacobi, 1971: 399).

La subjetividad lírica del período de *Morada al sur*, interesada sobre todo en su propia interioridad –esto es, en el inconsciente individual–, asume en los poemas posteriores y de acuerdo con la dinámica de la individuación otros rasgos. Ahora se trata de una subjetividad visionaria, cuya amplitud es la del "hombre colectivo" (*Kollektivmensch*), la de quien –para volver a acudir a una formulación junguiana– portaría y formaría "el alma inconscientemente activa de la humanidad [*der unbewußt tätigen Seele der Menschheit*]" (Jung 2011k, GW 15: § 157).

En el contexto de la modernidad occidental y del progresivo desencantamiento del mundo, las figuras antiguas del poeta visionario y del profeta se convierten en objeto de creciente

escepticismo. Werner Frick refiere cómo dentro de los cánones modernos del conocimiento empírico cae en descrédito el saber adquirido por inspiración y pierde la legitimación que, por demás, la filosofía de Platón empezaba ya a rebatirle. Otro tanto ocurre con el discurso profético: no solo se vuelve problemática la aspiración a predecir el futuro, sino que además los avances de procesos democratizadores tornan inaceptable el rasgo jerarquizante de la mediación divina.

Sin embargo, a pesar de dicha "coalición antiprofética" –Frick cita, entre otros, a Montaigne, Bacon, Hobbes, Kant, Hegel y Nietzsche–, las tradiciones del *poeta vates* y de la profecía no pierden vigencia en el discurso literario de la modernidad. Por el contrario, el menoscabo epistemológico y pragmático parece haber significado su liberación para *usos poéticos* (cf. Frick, 1996: 134). Este es el caso no solo para las obras de los poetas propiamente cristianos como Milton, Klopstock o Hölderlin, sino también para la tradición secular de Rimbaud, Eliot, Heym y Stefan George. Dentro de los ejemplos prominentes en el ámbito hispanoamericano cabría mencionar, entre otros, la poesía de fundación de Andrés Bello y los poemas modernistas de José Martí (cf. Meyer-Minnemann, 1999: 482-ss) y, ya entrado el siglo xx, el *Canto general* de Neruda y los *Salmos* de Ernesto Cardenal.

En el contexto colombiano de las décadas del sesenta y del setenta también se publica poesía que integra elementos del discurso profético. La lírica de Aurelio Arturo es apenas un caso entre otros. Dentro del Nadaísmo, así como dentro del grupo de poetas que empiezan a darse a conocer a partir de 1970 –llamados por James Alstrum la generación desencantada de *Golpe de Dados* (2000: 22-ss)–, aparecen poemas en los que la voz viene modulada por una subjetividad visionaria, por demás no ajena al proceso secularizador específicamente local. Ahora bien, ¿qué forma asume dicho proceso? ¿Cuál es el entorno social en el que surge (o contra el que surge) dicha subjetividad? En lo que sigue, se les dará respuesta a estos interrogantes.

El contexto histórico y literario (III): modernidad parcial, violencia, urbanización

Ausencia de ética secular

Diversas disciplinas han registrado los cambios en las décadas del sesenta y del setenta en términos del desarrollo parcial de la modernidad,[174] esto es, no tanto de la supervivencia de elementos tradicionales en el curso de la transformación social, sino de la connivencia entre prácticas emancipatorias de racionalidad moderna y prácticas irracionales de barbarie.

A comienzos de los años noventa se decía a propósito de las décadas anteriores que en Colombia "se ha venido configurando [...] una situación contradictoria en la cual se combinan sorprendentemente desarrollo económico con atraso político, democratización y participación ciudadana con aniquilamiento y justicia privada y opulencia con pobreza absoluta" (Giraldo y López, 1991: 283). El fenómeno social de mayor envergadura que surge como consecuencia de esta "situación contradictoria" es la violencia, con la cual se designa no solo la guerra civil partidista de la década del cincuenta, sino también la serie ininterrumpida de conflictos sociopolíticos que la sucedieron (cf. Zuleta, 1991). Para Fabio Giraldo y Héctor Fernando López, la violencia es "el escenario donde se reflejan y se 'resuelven' al propio tiempo la contradicción existente entre la voluntad de preservar un régimen político autoritario y patrimonial y el desarrollo de la modernidad" (Giraldo y López, 1991: 273).

La violencia como el omnipresente escenario en donde se manifiesta el conflicto ínsito a una modernidad en la periferia, en

donde los buenos índices económicos, por ejemplo, van a la par con los índices de criminalidad, ha dado lugar a diagnósticos sobre el sistema de valores de la sociedad colombiana. Tales diagnósticos pueden resumirse en el dictamen crítico según el cual la sociedad colombiana carece de una ética secular.

Fabio Giraldo y Héctor Fernando López cuentan cómo en la transición "del país rural al país urbano" valores tradicionales de corte familiar, religioso y político desaparecieron en "una ética de la desesperanza y corrupción" (1991: 278). Salomón Kalmanovitz, por su parte, se lamenta de que en lugar de "la ética de responsabilidad individual que se desarrolló históricamente con el capitalismo" se advierta en Colombia, por el contrario, "un hiperdesarrollo de los códigos de la astucia, la irresponsabilidad individual y social y el fraude" (1991: 314-315). Por otro lado, Estanislao Zuleta muestra cómo el pacto por la alternancia del poder entre el Partido Liberal y el Partido Conservador conocido como Frente Nacional (1958-1974) originó "un gran desapego por la democracia" (1991: 148). A su vez, Fernando J. de Roux dice que la secularización acelerada entre los años sesenta y ochenta, en sí un "proceso sano", se produce sin la consolidación de una ética cívica que reemplace los antiguos preceptos religiosos y por tanto la sociedad "salta del institucionalismo católico a la anomia social" (citado por Jaramillo Vélez, 1994: 49). Rubén Jaramillo Vélez, finalmente, ve como prueba del sincretismo entre lo moderno y lo premoderno "el sonambulismo que caracteriza en buena medida las actitudes del ciudadano, la persistencia de vicios tradicionales que impiden una auténtica solidaridad y cohesión social –particularismos, fulanismos, clientelismos, dependencia y falta de autonomía en los procesos de decisión política–" (1994: 50).

El crecimiento de las ciudades

Desesperanza, irresponsabilidad, desapego, anomia, sonambulismo: ese es uno de los panoramas que tienen ante sí los poetas en las décadas del sesenta y del setenta. El otro, en sintonía también con el fenómeno de la modernidad, es la acelerada urbanización del

país. Mientras que la distribución de la población en rural/urbana en 1938 era de 70/30, en 1988 la proporción se invierte (Kalmanovitz, 1991: 313). Indicador de la nueva situación es también el hecho de que en 1972 el Gobierno sepulte la siempre pospuesta reforma agraria y empiece a diseñar ya reformas y modelos urbanos (Giraldo y López, 1991: 278-279). El carácter representativo de ambos panoramas se pone de manifiesto en la evaluación que en 1991 ofrece el historiador Jorge Orlando Melo:

> En las tres últimas décadas, el fenómeno central de la historia colombiana es, en mi opinión, el de la transformación extremadamente rápida de las mentalidades y las estructuras de vida social. Ningún país de la Europa clásica tuvo un ritmo de urbanización o una transición demográfica tan acelerada, y en ninguno se dio un cambio en los valores tan claro en tan poco tiempo (1991b: 617).

Tanto la secularización sin ética como el crecimiento exponencial de las ciudades desempeñan un papel en la poesía que se escribe en Colombia durante las décadas del sesenta y del setenta. Antes de explorar si también es el caso para los poemas tardíos de Aurelio Arturo, se expondrá a continuación el modo como ambas facetas de la modernidad parcial intervienen en la obra de los poetas nadaístas y de los pertenecientes a la "generación desencantada". En concreto, se tendrán en cuenta los poemas de Jaime Jaramillo Escobar (1932) y José Manuel Arango (1937-2002).

El Nadaísmo

El recurso al tópico del desencantamiento del mundo y a la retórica profética fue una de las estrategias mediante las cuales se autodefinió el Nadaísmo. Nadaísmo es el nombre que se le da a un movimiento poético y de protesta sociocultural que surgió en Colombia a finales de los años cincuenta y que intervino con cierta visibilidad en las luchas del campo literario durante la década posterior. La historiografía literaria lo ha asociado al arribo tardío

de la vanguardia europea y latinoamericana de la primera mitad de siglo a la poesía colombiana (cf. Romero, 1988: 9; y Collazos, 1991a: 466-467); pero también lo ha situado en el contexto de brotes renovadores semejantes que ya en la segunda mitad se produjeron en otros países del continente y a los que se suele agrupar bajo el rótulo de "Nueva vanguardia hispanoamericana" (cf. Yepes, 2000: 93-ss; y González, 2006).

Al margen de la valoración que al Nadaísmo le ha otorgado la recepción crítica, cuyos juicios oscilan entre el elogio a una "revolución" de cinco décadas "de constante actividad" (Romero, 2008: 14) y la reserva ante un "pseudohippismo" cómplice del "retroprogreso" (Gutiérrez Girardot, 1982: 536), interesa en lo que sigue atender al modo como esquemas cognitivos presentes en la última fase de la obra de Aurelio Arturo movilizan también las prácticas expresivas del por entonces joven movimiento, prácticas entre las que hoy por hoy se cuenta poesía inventariada en el canon nacional.

A *13 poetas nadaístas* (1963), primera antología poética del Nadaísmo, la encabeza un texto en prosa titulado "La poesía nadaísta", escrito por Gonzalo Arango (1931-1976), la figura más visible del grupo. En el texto, que por su lugar funge como presentación de los poemas antologados, Arango ofrece el propio diagnóstico epocal junto con el retrato de la respuesta nadaísta al panorama descrito. El diagnóstico es el de un mundo "en crisis y desintegración" (Arango, 1963b: 2). Desintegración quiere decir que "el viejo orden del Universo" –identificado por el autor como "la concepción platónica del hombre y de las cosas" y, según infiere el lector, asociado a la creencia en un fundamento trascendente del acontecer– está "roto", así como "devaluadas" están "sus tablas de valores" (1963b: 1). La ciencia ha contribuido a dicho desplome desde que "ha robado su encanto al misterio del cosmos" y ha mostrado que "Todo era humano, y en el más allá no habitaban dioses" (1963b: 4).

En las palabras de Arango la idea del desencantamiento del mundo resuena con ecos nietzscheanos audibles desde lejos. El nihilismo como pérdida de valor de los valores forjados en el platonismo y en el cristianismo y como resultado de la búsqueda

científica de la verdad es uno de los postulados más enfáticos y tempranamente conocidos del filósofo alemán. El componente novedoso en la protesta nadaísta radica más bien en la enérgica aplicación del diagnóstico de la “crisis y desintegración” a la realidad colombiana y en la virulencia con la que enjuicia al catolicismo local. Mientras que, por ejemplo, en el *Primer manifiesto nadaísta* (1958) Gonzalo Arango considera como “despojos de las viejas creencias” el “temor al infierno, la obediencia a las leyes divinas, el sentimiento de culpabilidad congénito al hombre por el pecado original” (2013 [1958]: 42), un año después, en un panfleto repartido entre los asistentes a un congreso de intelectuales católicos, la distancia respecto de las “viejas creencias” gana en agresividad y asume ya la forma de la diatriba:

> ¿Qué nos dejan después de 50 años de “pensamiento católico”? [preguntan los nadaístas en el “Manifiesto al Congreso de Escribanos Católicos”] Esto: un pueblo miserable, ignorante, hambriento, servil, explotado, fetichista, criminal, bruto. Ése es el producto de sus sermones sobre moral, de su metafísica bastarda, de su fe de carboneros. Ustedes son los responsables de esta crisis que nos envilece y nos cubre de ignominia (Arango, 1974: 25).

Más allá de la retórica pendenciera del manifiesto –parte, en definitiva, de una estrategia de provocación en la que también intervienen humoradas blasfemas, consignas liberales o vivas al progreso tecnológico–, a la referencia a la crisis le subyace la verdad histórica de la época de la Violencia. Es conocida la anécdota en la que un nadaísta se refiere al Nadaísmo como “segundo movimiento importante del país”, detrás del de “La Violencia, con 400 mil afiliados” (Romero, 1988: 27). La conciencia de la barbarie social que tal período significó está presente en el grupo, algunos de cuyos miembros, como Gonzalo Arango, Jaime Jaramillo Escobar (1932), Amílcar Osorio (1940-1985) o Darío Lemos (1942-1987), procedían de la provincia rural. Así, por ejemplo, el primero cuenta que a los 16 años escuchó la noticia de la muerte de Gaitán en la casa paterna y cómo a partir de entonces “Colombia ingresó o fue arrojada a la oscuridad del infierno por las

brechas abiertas de la violencia oficial" (Arango, 1974: 60).

Lo llamativo de la postura nadaísta ante toda creencia en un mundo trascendente, incluida la variante doméstica de la moral católica, es su coexistencia con la retórica religiosa y específicamente profética que estructura buena parte de la puesta en escena y de la lírica del grupo. La autoproclamación como "profeta", para citar un caso, fue moneda corriente en el movimiento. El gesto lo practicó no solo Gonzalo Arango, quien solía presentarse como "el profeta de la Oscuridad Nueva" (1974: 33), sino también Jotamario Arbeláez, Darío Lemos y, bajo la variante del "visionario", Jaime Jaramillo Escobar.[175]

Por otra parte, no siempre la adscripción del papel profético estuvo enmarcada en un contexto paródico. Antes bien, en la ya citada presentación a la antología nadaísta, un texto que no busca la agresividad de otros, es visible el esfuerzo por introducir una jerarquía secular en la que la figura del poeta, sobre la base de una concepción inmanentista del mundo, conserve no obstante la aureola del elegido. En un tiempo de ausencia de dioses y de revaloración de la vida terrenal, dice en efecto Gonzalo Arango: "El poeta poetiza para volverse dios, sin dejar de ser hombre. En su oficio se saludan el espíritu santo y el espíritu de la vida" (1963b: 6).

Valga añadir, sin embargo, que, al menos dentro del Nadaísmo, dicho esfuerzo escapa difícilmente a la contradicción. Tres años antes, el *Primer manifiesto* se refería al artista de muy otra manera. En concordancia con el programa de poner en cuestión los ideales, el documento reprobaba la costumbre de considerar al artista "como un ser más cerca de los dioses que del hombre" y abogaba por reivindicarlo "diciendo de él que es un hombre, un simple hombre que nada lo separa de la condición humana común a los demás seres humanos" (Arango, 2013 [1958]: 24). De haberse orientado según este cometido, la subjetividad nadaísta se hubiera plasmado probablemente en la dirección del poeta transeúnte, figura bajo la cual Rogelio Echavarría (1926-2017) agrupa sus poemas desde 1964 y cuya voz, por ejemplo, estuvo en condiciones de formular la siguiente exhortación en el poema "Lugar común" (1977: 79, énfasis mío):

Ya que no todos podemos ser
poetas
hablemos francamente
confesemos nuestro fracaso
de hombres sin alas
de hojas muertas en el estío
[...]
nuestra identificación con todos
o con casi todos
[...].

En contraste, la prosa de Gonzalo Arango comenzó a infestarse de fórmulas religiosas y proféticas. Que una tal retórica en su forma no conscientemente paródica haya proliferado entre los nadaístas deja ver la dependencia dialéctica del rival respecto del opuesto que combate. El llamado nihilista a la inmanencia cohabita con el autoenaltecimiento mesiánico de los poetas –y no con la modestia "de hombres sin alas"– gracias al pugnaz interés en desacreditar los restos más longevos del tambaleante orden social colombiano: la religión oficial. Junto a sermones y maldiciones, la conciencia de la crisis epocal trae conminaciones apocalípticas y consignas de redención, todo, pues, para revolucionar la "rara atmósfera de sacristía y de tumba" (Arango, 1974: 61).

Dado que bajo el orden moral se padecía más en la periferia rural que en los círculos de las élites letradas, es comprensible que la pugnacidad procediese de los nadaístas y no de otros movimientos modernizadores al estilo de Mito. Jaime Mejía Duque hace al respecto una interesante precisión (1979: 144-145): para Mito, "el catolicismo no contaba ya sino como circunstancial objeto de estudio", mientras que "El Nadaísmo era más bien la negación pura, que se quería intransigente, de lo provinciano en sus manifestaciones más crudas. Todavía le tocó ser blasfemo y sacrílego" (citado por Alstrum, 2000: 29).

Si bien con excepciones, blasfemia y sacrilegio –y, en general, mesianismo– estructuran el discurso programático-profético del Nadaísmo en la voz de su promotor más notorio. Interesa en lo que sigue atender a la manera en que este discurso se realiza en la obra de Jaime Jaramillo Escobar, sin duda el miembro de mayor

renombre en términos de logros artísticos. Además de sus reflexiones poetológicas, se tendrá en cuenta, de acuerdo con la etapa arturiana aquí analizada, sobre todo su obra poética de los años sesenta, la cual se concentra en el primero de los cuatro títulos hasta ahora publicados: *Los poemas de la ofensa* (1968), *Sombrero de ahogado* (1984), *Poemas de tierra caliente* (1985) y *Poesía de uso* (2014).[176]

Jaime Jaramillo Escobar y la profecía humorística y popular

Las reflexiones poetológicas de Jaramillo Escobar están recogidas en *Método fácil y rápido para ser poeta*, "un manual progresivo de iniciación", como dice el autor en el "Preámbulo" (2011: 23). Si bien dichas reflexiones se publican por primera vez en 1995, la poética que articulan es susceptible de aplicarse retrospectivamente a la poesía dada a conocer por el autor hasta ese momento. El "manual" contiene notas sobre muy variados aspectos del oficio de escribir poesía: desde el talento artístico hasta el uso editorial de epígrafes, pasando por la actitud ante los concursos literarios y la naturaleza de la experiencia mística. A propósito de esto último se lee lo siguiente:

> Todas las personas van del sueño a la vigilia, pero para el poeta y el artista existe un tercer estado de supraconciencia que es también el de los profetas y videntes. No se induce con ninguna droga, sino que se llega a él por una vía compleja, que cada quien prepara cuando quiere según su personal manera, pero que en general es la vía de la contemplación, entendida en sentido místico, o sea que va más allá del pensamiento reflexivo, y entendida la mística con relación al Universo. No importa a qué se refiera el poema, si se trata de alta poesía siempre tiene que ser así, y hago la distinción porque en poesía estamos acostumbrados a tomar gato por liebre (Jaramillo Escobar, 2011: 199).

Se trata de uno de los muchos pasajes en los que Jaramillo Escobar expone su convicción acerca de la personalidad profética de

quien se dedica a hacer poesía, muy a tono con los hábitos de sus colegas nadaístas. Poeta, sentencia el autor, "no es el que escribe, sino el que tiene la revelación" (2011: 30). Términos del tipo "revelación", "mística", "iniciación", así como del tipo "visión", "éxtasis" y "hechizo sobrenatural" buscan perfilar a lo largo de las notas el carácter excepcional de la experiencia que subyace a la creación poética.

No resulta difícil identificar en dicha excepcionalidad el recurso a la inspiración legitimadora de la que habla Wacker,[177] inspiración que ocupa para Jaramillo Escobar un lugar preponderante por encima de la ejecución expresiva misma en la escritura. De hecho, la superioridad de aquella se subraya hasta el punto de afirmar que un poeta, de no saber escribir, bien podría valerse de los servicios de un redactor (cf. Jaramillo Escobar, 2011: 30), idea con tono humorístico en la que resuena el interés de separar la condición del poeta de las diferentes manifestaciones mediales de la poesía, a saber: el verso, la prosa, la oralidad, etcétera.

Es propio de esta experiencia visionaria que de algún modo diferencie al poeta de su entorno. El carácter místico de su experiencia –en el sentido de compenetración con la naturaleza– otorga al poeta "una dignidad especial, interior y de orden moral" (Jaramillo Escobar, 2011: 71). El poeta antioqueño habla incluso de "santidad" y trae a cuento, en el contexto de la marginación del poeta por parte de la sociedad, las figuras de Cristo y San Francisco (Jaramillo Escobar, 2011: 25-26). Junto a la superioridad moral también se mencionan formas de distinción más convencionales para el oído contemporáneo, como el retiro en la soledad y la libertad respecto del sentido común.

De la postulación de dicha dignidad moral se desprende una función específica para el dignatario. Jaramillo Escobar considera que el poeta ha de encarnar la creencia humanista en la dignidad humana entendida como conciencia y cultivo "del propio valor como ser civilizado y culto" y que, lejos de las corrientes esteticistas del arte por el arte, ha de difundirla en la sociedad mediante la poesía (2011: 43). Ello supone una actitud crítica ante el medio social, así como el respectivo llamado a la acción transformadora:

> El concepto de dignidad del ser humano se ha borrado por completo en Colombia para esta época. Si algo hay que rescatar, eso sería lo fundamental. Es el poeta, como visionario, el llamado a ese empeño, si es que ser poeta tiene algún sentido y puede alcanzar algún mérito (Jaramillo Escobar, 2011: 45).

Dicho llamado alcanza incluso tintes más específicos en la invitación a contribuir "a la consolidación de la nacionalidad amenazada" o "a la preservación de la paz" (Jaramillo Escobar, 2011: 100).

Dos elementos, sin embargo, le otorgan peculiaridad al modelo clásico del poeta visionario tal y como lo representa la obra poética y poetológica de Jaramillo Escobar. En primer lugar, al lado del registro solemne –compuesto por vocabulario religioso, retórica cultual, *pathos* enaltecedor–, interviene en la exposición de las notas, casi sin excepción, un contrapunto humorístico, irónico o, por lo menos, desenfadado. Óscar Collazos lo denomina "efecto de desdramatización" (1991b: 483). Ya el título mismo del libro comentado –"método fácil y rápido para ser poeta"– delata una distancia de pretensión jocosa respecto del tratamiento hierático de que no obstante será objeto la subjetividad poética.

Un ejemplo de lo anterior en el plano del contenido se encuentra en el capítulo "Dignidad del poeta", donde, a propósito de la defensa de la dignidad humana como substrato divino, se condena la regresión a un estado animal, prehumano, para añadir a continuación: "Pero no se asusten: el cerdo también es divino (con salsa dulce)" (Jaramillo Escobar, 2011: 43).

Un ejemplo en el plano de la expresión lo ofrece el párrafo recién citado sobre la condición visionaria del poeta y la correspondiente condición mística de todo poema: la costumbre de no reconocer la "alta poesía" como tal obra superior viene formulada por el autor mediante el recurso a la dicción popular con la que se señala el error de sobreestimación, a saber, "tomar gato por liebre" (Jaramillo Escobar, 2011: 199). Algo semejante ocurre en la obra poética propiamente dicha (pienso sobre todo en el poemario que por el período aquí estudiado más interesa, *Los poemas de la ofensa* [1968], pero la observación también vale para

los posteriores *Sombrero de ahogado* [1984] y *Poemas de tierra caliente* [1985]), donde el poeta visionario, ya en ejercicio, acude al humor en un recurso que cabría situar en la línea de la antipoesía y, más concretamente, en la vertiente local de desacralización programática que se propuso en los años sesenta y setenta el Nadaísmo.

El otro aspecto digno de mención es el marcado interés –en contraste con el énfasis en la excepcionalidad del poeta– por hacer del poema una creación popular que se despida del autor individual y esté en condiciones de reintegrarse al flujo anónimo de las producciones culturales colectivas.

Se trata de un cometido que recuerda la especulación romántica en torno a una nueva mitología y su arraigo en el pueblo. Walt Whitman, autor muy citado por Jaramillo Escobar, no es ajeno a dicho cometido. Werner Frick muestra cómo en el poeta norteamericano el don profético se despliega en términos de la labor de intérprete, no ya del mensaje divino, sino "de todos los hombres y las mujeres y de todos los hechos y las cosas [*of men and women and of all events and things*]" (Whitman, 1982 [1855]: 25, citado por Frick, 1996: 142), lo cual es testimonio de cómo la antigua mediación divina cae bajo el influjo de un proceso moderno de empirización e inmanentización. Jaramillo Escobar aboga, podría decirse, por una inmanencia en el momento de la recepción: "La mayor aspiración de un poeta –dice en una entrevista– es que el poema se vuelva anónimo, que desaparezca el nombre del poeta y que el pueblo incorpore el poema en su vida. Incluso, lo utilice para otras cosas, que lo vuelva refrán, que hable con él, le quite o le ponga, que haga lo que quiera [...]" (citado por Jaramillo Agudelo, 1984: 104). En el contexto de esta aspiración habría que entender la poesía de Jaramillo Escobar en otro de sus rasgos característicos, esto es, el recurso –sobre todo en *Sombrero de ahogado* y *Poemas de tierra caliente*– a los diversos registros del habla popular. Varios poemas, en efecto, se construyen bajo el modelo de esquemas orales, ejemplos de los cuales son, entre otros, la arenga, la perorata del vendedor, la adivinación de la gitana, la narración anecdótica y el catálogo del curandero (cf. Jaramillo Agudelo, 1984: 94-ss).

Algo del sermón, por otra parte, exhibe uno de los poemas más

célebres de *Los poemas de la ofensa*: “Aviso a los moribundos” (Jaramillo Escobar, 2000 [1968]: 48-50). De la mano de su análisis ha de mostrarse cómo funciona en la materialidad de los versos el gesto profético del autor nadaísta en su obra temprana:

Aviso a los moribundos

(1) A vosotros, los que en este momento estáis agonizando en todo el mundo:
(2) os aviso que mañana no habrá desayuno para vosotros;
(3) vuestra taza permanecerá quieta en el aparador como un gato sin amo,
(4) mirando la eternidad con su ojo esmaltado.
(5) Vengo de parte de la Muerte para avisaros que vayáis preparando vuestras ocultas descomposiciones:
(6) todos vuestros problemas van a ser resueltos dentro de poco,
(7) y ya, ciertamente, no tendréis nada de qué quejaros, ¡oh príncipes deteriorados y próximos al polvo!
(8) Vuestros vecinos ya no os molestarán más con sus visitas inoportunas,
(9) pues ahora los visitantes vais a ser vosotros, ¡y de qué reino misterioso y lento!
(10) Ya no os acosarán más vuestras deudas ni os trasnocharán vuestras dudas e incertidumbres,
(11) pues ahora sí que vais a dormir, ¡y de qué modo!
(12) Ahora vuestros amigos ya no podrán perjudicaros más, ¡oh afortunados a quienes el conocimiento deshereda!
(13) Ni habrá nadie que os pueda imponer una disciplina que os hacía rabiar, ¡oh disciplinados y pacíficos habitantes de vuestro agujero!
(14) Por todo esto vengo a avisaros que se abrirá una nueva época para vosotros
(15) en el subterráneo corazón del mundo, a donde seréis llevados solemnemente
(16) para escuchar las palpitaciones de la materia.
(17) A vuestro alrededor veo a muchos que os quieren ayudar a bien morir,

(18) y que nunca, sin embargo, os quisieron ayudar a bien vivir.
(19) Pero vosotros ya no estáis para hacer caso de nadie,
(20) porque os encontráis sumergidos en vosotros mismos como nunca antes lo estuvierais,
(21) pues al fin os ha sido dado poder reposar en vosotros,
(22) en vuestra más recóndita intimidad, donde nadie puede entrar a perturbaros.
(23) Vuestro suceso, no por sabido es menos inesperado,
(24) y para algunos de vosotros demasiado cruel, como no lo merecíais,
(25) mas nadie os dará consolación y disculpas.
(26) De ahora en adelante vosotros mismos tendréis que hacer vuestro lecho,
(27) quedaréis definitivamente solos y ya no tendréis ayuda, para bien o para mal.
(28) Os ha llegado vuestro turno, ¡Oh maravillosos ofendidos en la quietud de vuestra aristocrática fealdad!
(29) Tanto que os reísteis en este mundo, mas ahora sí que vais a poder reír a todo lo largo de vuestra boca,
(30) ¡Oh prestos a soltar la carcajada final, la que nunca se borra!
(31) Yo os aviso que no tendréis que pagar más tributo, y que desde este momento quedáis exentos de todas vuestras obligaciones.
(32) ¡Oh próximos libertos, cómo vais a holgar ahora sin medida y sin freno!
(33) Ahora os vais a entregar a la desenfrenada locura de vuestro esparcimiento,
(34) no, ciertamente, como os revolcabais en el revuelto lecho de vuestros amantes,
(35) sino que ahora seréis vosotros mismos vuestro más tierno amante,
(36) sin hastío ni remordimiento.
(37) Apurad vuestro último trago de agua y despedíos de vuestros parientes, porque vais a celebrar el secreto concilio
(38) en donde seréis elegidos para presidir vuestra propia desintegración y vuestra ruina definitiva.
(39) Ahora sí que os podréis jactar de no ser como los demás, pues seréis únicos en vuestra inflada podredumbre.
(40) ¡Ahora sí que podréis hacer alarde de vuestra presencia! Yo os aviso

(41) que mañana estrenaréis vestido y casa y tendréis otros compañeros más sinceros y laboriosos,
(42) que trabajarán acuciosamente día y noche para limpiar vuestros huesos.
(43) Oh vosotros que aspiráis a otra vida porque no os amañasteis en ésta:
(44) yo os aviso que vuestra resurrección va a estar un poco difícil,
(45) porque vuestros herederos os enterrarán tan hondo,
(46) que no alcanzaréis a salir a tiempo para el Juicio Final.

Jaramillo Escobar sitúa en la génesis de “Aviso a los moribundos” (abrev.: A) el intento personal de sumar un cuarto título a la lista de los tres poemas colombianos que él, según dice, admira “por su perfección retórica” (2012: 190): “Responso por la muerte de un burócrata” (R) (1958), de Héctor Rojas Herazo (1921-2002); “Epitafio para mi tumba” (E) (1959), de Andrés Holguín (1918-1989); y “Moirologhia” (M) (1965), de Álvaro Mutis (1923-2013).[178] Independientemente del juicio sobre su calidad, hay una serie de semejanzas que en efecto permiten agrupar en un mismo conjunto los tres poemas admirados al lado del de cosecha propia. Estas semejanzas afloran en la extensión, el registro y, sobre todo, el tema, el cual es claramente identificable como la muerte, no bajo su condición abstracta, sino bajo su manifestación concreta en los muertos. Referencias a la descomposición del cadáver, por ejemplo, se encuentran varias veces a lo largo de los poemas: Rojas Herazo habla de “la gloria de la putrefacción” (R, v. 38), Mutis de las “desordenadas materias que se desparraman” (M, v. 42) y Jaramillo Escobar de la “inflada podredumbre” (A, vers. 39).

A propósito de la tierra como reposo final del cuerpo, Holguín acuña el epíteto “sudario de todas las razas” (E, v. 66), mientras que Rojas Herazo imagina el “nuevo ritmo” que el muerto imparte “a la lombriz y al estiércol” (R, v. 79) y Jaramillo Escobar “el subterráneo corazón del mundo” donde son audibles “las palpitaciones de la materia” (A, verss. 15-16).

“Aquí terminan todas tus sorpresas, / tus ruidosos asombros de idiota” (M, vv. 16-17) son, por otra parte, palabras que traen a cuento en el poema de Mutis la desaparición de toda emoción y

sensación; lo mismo –aunque con el añadido del énfasis en el momento liberador de dicha ausencia– hacen los versos en los que se le dice al burócrata que "Ya ha terminado el suplicio de los ruidos y los sabores / que circundaron la monotonía de tus sesenta años" (R, v. 36) y en los que se les dice a los moribundos que "Ya no os acosarán más vuestras deudas ni os trasnocharán vuestras dudas e incertidumbres [...]" (A, vers. 10).

Como último ejemplo, cabe mencionar el carácter pasado de la vitalidad erótica. Los cuatro poemas tematizan a su modo el exceso vital que ya no pertenece a lo posible: en el responso se habla de cuán lejos se encuentra "la furiosa erección" de las células (R, v. 44); el epitafio recuerda que alguna vez el amor encendió "una voraz hoguera" (E, v. 53), la moirologhia anuncia que no quedará ni siquiera testimonio de antiguas "concupiscencias" (M, v. 34) y el aviso vaticina una locura distinta a la de los amantes que se revuelcan (cf. A, vers. 34).

La descomposición del cuerpo, la sepultura, la desaparición de los lastres de la vida, el vigor ya caduco –la lista podría incluir además la quietud del difunto, sus antiguas aspiraciones, su soledad– delinean un parentesco que también tiene lugar en el plano de la presentación. Dicho parentesco expresivo se verifica sobre todo en el registro solemne con que se presentan los cuatro poemas. La altisonancia, podría conjeturarse, viene sugerida por el carácter dramático del suceso referido, pues la muerte al fin y al cabo tiende a funcionar como el acontecimiento por excelencia, con ocasión del cual emergen emociones límite y en cuya articulación verbal se activa con facilidad el campo semántico de lo grave, lo definitivo, lo absoluto.

Varios son los recursos con los que se pone a circular *pathos* por los versos: apóstrofes –"¡oh Detenido!" (M), "¡oh burócrata!" (R), "¡Oh príncipes deteriorados y próximos al polvo!" (A)–; partículas y puntuación exclamativas –"Ay, desterrado" (M), "¡Qué lejos [...]!", "¡Qué absurdo [...]!" (R), "¡y de qué modo!" (A)–; formas verbales imperativas y dominancia de la función conativa –"Déjame" (R), "No oréis por él", "No preguntéis por él" (E), "A vosotros [...]: os aviso", "Os ha llegado vuestro turno" (A)–; sintagmas de cuantiosa extensión silábica –"suaves derrumbamientos de materia polvosa"

(M), "purgatorio de tus copulaciones solitarias" (R), "desenfrenada locura de vuestro esparcimiento" (A)–, y, en fin, versos y frases largos, dispuestos sin división estrófica propiamente dicha, que, en serie con los otros recursos empleados, le recortan al poema pausas respiratorias, elevan la entonación y hacen en definitiva que el lector implícito se parezca más al oyente multitudinario de proclamas que a quien se retira en soledad a leer un libro.

Entre los poemas en cuestión también hay diferencias. El rasgo más distintivo de los versos de Jaramillo Escobar con respecto a los de sus antecesores consiste en la perspectiva temporal asumida por el hablante lírico. En "Moirologhia", "Responso por la muerte de un burócrata" y "Epitafio para mi tumba" se da forma al lamento por un muerto, lamento que se estructura sobre todo a partir de las referencias a la condición inmediata de la ausencia –sensible a partir del estado actual del cuerpo– y a la condición pasada de la vida –la cual se convierte entonces en objeto de semblanza rememorante–.

En "Aviso a los moribundos", en cambio, como su mismo título lo indica, el hablante se anticipa al futuro en tanto que habla de lo que les espera a quienes mueren. Esta perspectiva se origina no solo en la condición moribunda, esto es, aún no cumplida, de los destinatarios, sino ante todo en la identidad del hablante como emisario de la muerte (vers. 5). Quien avisa, en efecto, está en condiciones de vaticinar el destino de los moribundos, no porque posea la certeza corriente del final que espera a los mortales, sino porque "la Muerte" lo invistió con el privilegio de hablar en nombre de ella. Quien avisa legitima su mensaje en el vínculo con una instancia superior, la cual provee un saber en principio no accesible al común de los hombres y dota por ello al emisario elegido de un aura profética. El aviso es en definitiva una visión; quien avisa, una subjetividad visionaria, un profeta.

Ninguno de los hablantes de los poemas de Mutis, Rojas Herazo y Holguín se presenta de tal forma. La subjetividad profética perfila la peculiaridad de la contribución de Jaramillo Escobar y, en general, de *Los poemas de la ofensa*, libro en el que no casualmente aparecen hablantes con edades sobrehumanas o capaces de abarcar totalidades: 365 años el hablante de "Enumeración de los pasos en

falso" y más de mil el de "El hijo de la ballena"; "todas las almas" abarca el hablante de "Marcha de los escuálidos" y "todas las cosas de la Tierra" el de "Cautiverio del monstruo" (Jaramillo Escobar, 2000: 40, 47, 42 y 45, respectivamente).

Característica del poeta visionario en la poesía de Jaramillo Escobar es, según se dijo, el quiebre humorístico del registro solemne en el poema. Dicho quiebre ocurre al final de "Aviso a los moribundos" cuando el hablante se refiere a la imposibilidad de la resurrección del difunto a causa de la codicia de los herederos (cf. verss. 44-46). Jaramillo Escobar apelará al recurso con más consecuencia en los poemarios posteriores –cf., por ejemplo, los respectivos cierres de "Andanza del río Cauca" en *Poemas de tierra caliente* y de "Inscripción" en *Sombrero de ahogado*–. Incluso elementos omnipresentes en la retórica profética de su poesía temprana serán después ellos mismos objeto de versos irónicos. Sobre la interjección que acompaña al apóstrofe, por ejemplo, se lee en "A Guillermo Valencia": "¡Oh Insigne, oh Venerado, oh Maestro! / Tan bueno que es decir ¡Oh! Se siente uno en el Parnaso". Lo propio ocurre con la conjugación peninsular de la segunda persona plural, forma inexistente en el lenguaje hablado del continente americano pero de obstinada popularidad en la lírica colombiana. El hablante de "El mundo de las maravillas" finaliza su relato de la siguiente manera (1984: 72):

> Después todos en el mundo se convencieron de mi inocencia, simplemente porque
> les dije con énfasis:
> –"¡Carajo! ¡Yo soy inocente! ¿No lo estáis viendo?".
> El verbo "estáis" tiene siempre unos efectos tremendos.

Los versos finales de "Aviso a los moribundos" contienen otro detalle digno de mención a la hora de registrar las estrategias preferidas del hablante. Me refiero a la inclusión del tema neotestamentario del Juicio Final, el cual, en efecto, es solo uno de los ejemplos del recurso constante a textos sagrados de la Antigüedad, sobre todo a la *Biblia*, mediante citas textuales o adaptación de motivos. Así como en "Aviso a los moribundos" se banaliza la visión escatológica cristiana en el contrapunto con el

apetito económico (cf. verss. 44-46), en los poemas "Apólogo del paraíso" y "La búsqueda" se extrapolarán al contexto arreligioso del amor erótico el mitologema del paraíso y la parábola de la oveja perdida. Operación semejante tendrá lugar con ocasión de la enemistad entre Caín y Abel, la adoración del becerro de oro y la condena de Sodoma y Gomorra, entre otros. Pero, además, la composición versicular de los poemas de Jaramillo Escobar recuerda a la *Biblia* también en un sentido estrictamente formal. El autor describe su propia escritura como "verso libre versicular" (o "prosa versicular"), bajo lo cual entiende la "forma intermedia entre el verso y el párrafo", longitud que en efecto sigue el modelo del versículo bíblico (cf. Utrera, 2010: 21).

José Manuel Arango se expresa de modo favorable respecto del poema de Mutis y del de Jaramillo Escobar. De "Aviso a los moribundos" afirma incluso (2013: 97) que cabría anteponerlo como prólogo a toda la obra del autor nadaísta. De ambos poemas dice admirar "el tono ceremonial", pese a que él mismo prefiere una poesía "muy escueta" (Vargas Torres, 2012: 203). Pues bien, esta preferencia por lo escueto se refleja en su concepción de la subjetividad poética, una concepción que en cierta forma se encuentra en el polo opuesto de la promovida por el Nadaísmo.

José Manuel Arango y el poeta transeúnte

A una pregunta de Luis Hernando Vargas Torres sobre Porfirio Barba Jacob (1883-1942) –autor colombiano afín a la lírica posmodernista, dotado de un aura neorromántica gracias a una nutrida biografía y conocido además por su figuración como poeta maldito y por versos de *pathos* vitalista–, José Manuel Arango responde lo siguiente en una entrevista realizada en noviembre de 2001:

> Yo digo que [en Barba Jacob] hay una cierta visión (demasiado romántica) del poeta como un elegido, como un profeta, como un maldito, en ese sentido demoniaco de tener la huella de Saturno en las sienes. Todos tenemos por supuesto el lado oscuro, sí; pero esa visión del poeta como

> alguien que es como un anunciador la hemos dejado de lado. Es muy significativo que otro poeta, de Santa Rosa de Osos también, como es Rogelio Echavarría, unos añitos después de la muerte de Barba formula la visión del poeta que es la que yo comparto y creo que muchos compartimos hoy día. Es el poeta como transeúnte, como alguien que va entre todos y al lado de todos y con todos, porque fundamentalmente no se distingue de los otros hombres: no tiene ninguna misión que le haya sido encomendada por el demonio ni por Dios ni por nadie, sino que es una persona común y corriente que tal vez se ha parado a preguntarse por las cosas, por la vida, como todos en algún momento nos preguntamos, por otra parte. Porque toda la gente, aun en un mundo como el que vivimos, en el que hay estar pendiente es del pan, de las cosas materiales (y muchas veces en eso se le va la vida a mucha gente), sin embargo ante una muerte de una persona cercana, ante un enamoramiento o una experiencia especial, dolorosa o alegre, todo el mundo se pregunta por la vida. Entonces, el poeta no se distingue. Tal vez... tal vez está más atento a esa parte... (¿cómo podríamos llamarla?) mágica o sagrada de la vida. Pero no hay una diferencia. En ese sentido es que digo que la visión de Barba es todavía un poco la del poeta romántico. Hoy día tenemos una visión mucho más pedestre, si se quiere, del poeta. Como transeúnte. Tal vez eso es lo que me atrae a mí de la poesía de Rogelio (Vargas Torres, 2012: 194-195).

En contraposición a la idea clásica de la subjetividad profética, encarnada en la figura de Porfirio Barba Jacob, José Manuel Arango opta por identificarse con la imagen del poeta como transeúnte, imagen que él ve forjada en la obra poética de Rogelio Echavarría. A juzgar por ciertos versos de uno y otro, la diferencia resulta ciertamente nítida. En “Futuro”, uno de los poemas más célebres de Barba Jacob, el hablante se refiere a sí mismo de la siguiente manera: “De simas no sondadas subía a las estrellas; / un gran dolor incógnito vibraba por su acento; / fue sabio en sus abismos [...] y supo cosas lúgubres, tan hondas y letales, / que nunca humana lira jamás esclareció [...]” (2006 [1934]: 231). Ante el ascenso estelar, la magnificencia del dolor y la sabiduría humanamente inexplicable, el autorretrato rogeliano del hablante lírico como

hombre "sin alas", dispuesto a hablar con franqueza de la sed de la cotidianidad y a confesar su fracaso "de hojas muertas en el estío" (Echavarría 1977: 79), se oye en efecto como una voz procedente ya de otra época, como la ruptura de un hechizo que desvanece e historiza la experiencia superlativa de sí mismo y su retórica.

José Manuel Arango destaca de la figura del transeúnte en primer término la comunidad con el resto de individuos. La identidad con el ciudadano de a pie prescinde de la dignidad jerarquizante con la que el mensaje divino reviste al mensajero. Propio del transeúnte es en ese sentido su condición inmanente, su residencia en el más acá. La experiencia excepcional que lo signa no tiene que ver con la participación en un fundamento transubjetivo sino con la pregunta que todo el mundo termina planteándose en algún momento: la pregunta por el sentido de la vida. Y una inquietud semejante se desencadena por lo general a raíz de situaciones muy ancladas en la existencia humana, como lo son el enamoramiento o la muerte de un ser querido. Pero, precisamente sobre la base de dicha comunidad en la inmanencia, del poeta transeúnte pueden destacarse dos características: su pandemonismo –lo que José Manuel Arango refiere en la entrevista, con manifiesta cautela: una mayor atención a la "parte mágica o sagrada de la vida"– y, en segundo lugar, su condición citadina, esto es, el rasgo que se deriva del escenario donde dicho pandemonismo se hace sensible. En la obra de Rogelio Echavarría el transeúnte es ya una aparición urbana, pero en la de José Manuel Arango el recorrido por la ciudad deviene experiencia central y definitoria del hablante.

Antes de rastrear en los poemas algunas manifestaciones del pandemonismo y de la experiencia de la ciudad, conviene precisar qué entiende José Manuel Arango por lo primero. Con pandemonismo, el autor de *Este lugar de la noche* (1973), *Signos* (1978), *Cantiga* (1987) y *Montañas* (1995) se refiere a la idea de que lo sagrado se encuentra de algún modo presente en este mundo, a la manera de otra dimensión en las cosas más ordinarias (cf. Bonnett, 2003: 158-159). Los dioses –o demonios, o diosecillos, o duendes, o espantos– no son seres transcendentes sino intensidades mundanas: "Son esas fuerzas que uno encuentra por todas partes: en un árbol, en un pájaro, en un niño. Hasta en los pícaros y tahúres y matones

que ahora nos acorralan” (Arango, 2009: 17).

A este pandemonismo, ahora bien, conviene diferenciarlo de la idea emparentada del animismo, a juzgar por la delimitación que hace José Manuel Arango a propósito de la poesía de Aurelio Arturo. El poeta antioqueño –siguiendo, en esto, la vertiente idílica de la recepción arturiana– describe el universo del poeta nariñense como un mundo animista, mágico, un paraíso infantil donde espacio, tiempo, cosas y personas se encuentran animadas por una suerte de hechizo feliz. Dado que en este escenario paradisíaco “todo se cambia en todo”, “todo se disuelve en sus elementos” (Arango, 2003: 599), su articulación verbal consiste más que nada en un trabajo musical, de celo con la melodía.

El universo en el que José Manuel Arango sitúa su propia poesía luce, en cambio, de otra manera. Nuestra vida actual, dice, acaece en “ciudades violentas” (2003: 602) y la composición del poema de hoy no tiende tanto a modular melódicamente el hechizo animista como a buscar “ritmos más ásperos” (2003: 602). Los poemas de José Manuel Arango son, por cierto, ejemplo de estos otros ritmos; cabría calificarlos, de hecho, como él mismo califica los del poeta norteamericano William Carlos Williams (1883-1963): “duros”, “exactos”, “con una dicción descarnada” (2013: 79, 81). Esta filiación imaginista no es, por otra parte, marginal, pues así como al campo idílico y a la melodía los suceden las ciudades violentas y los ritmos ásperos, a la disolución mágica en los elementos la sucede un pluralismo de las fuerzas, lo cual se articula poéticamente como captación de instantes e imágenes singulares. El pluralismo –el pandemonismo– arraiga en lo singular. José Manuel Arango no es tanto el que oye el soplo vivo arturiano como el que percibe, según él mismo dice, que “todo está lleno de dioscecitos… o de demonios” (2009: 17).

El poema inaugural de *Este lugar de la noche*, el primer libro, da muestra de lo anterior de manera ejemplar. El poemario abre con los siguientes versos (2001 [1973]: 3):[179]

I

(0) Los hombres se echan a las calles (1)
para celebrar la llegada de la noche (2)

un son de flauta entra delgado en el oído (3)
y otra vez son las plazas lugares de fiesta (4)
donde las niñas que cruzan con la espalda desnuda (5)
las miradas de los cajeros adolescentes (6)
repiten los movimientos de un antiguo baile sagrado (7)
y en la algarabía (9)
de los vendedores de fruta (10)
olvidados dioses hablan (11)

El poema habla de la llegada de la noche y de la ocasión para las aglomeraciones festivas en las calles y las plazas de la ciudad. Se trata de un suceso rutinario –el fin de la jornada laboral– que, sin embargo, se convierte para el hablante en el escenario donde también acaece lo sagrado: el movimiento de las pasantes es la repetición de un baile antiguo y el vocerío de los vendedores de fruta es también el habla de dioses olvidados (vv. 7-11).

Varios poemas de *Este lugar de la noche* se estructuran de manera similar, esto es, como emergencia de lo sagrado en el suceso profano. El acontecimiento de la narración, cuando lo hay, resulta justamente del registro de dicha emergencia, de la vislumbre de las fuerzas excepcionales en los recorridos exteriores e interiores del transeúnte. El lector obtiene la impresión –reforzada, por demás, en la lectura del segundo poemario– de que estas fuerzas excepcionales consisten en remanentes de una unidad originaria con la naturaleza. Son, para emplear las palabras del mismo Arango, “una pervivencia salvaje” (2009: 43; “Baldío”).

En el poema, la referencia al baile sagrado dentro del contexto de la atracción erótica así como la mención plural de los dioses tras la circunstancia del comercio con frutas hacen pensar más en ceremonias tribales y divinidades naturales que en una trascendencia monoteísta. Los poemas de *Este lugar de la noche* y de *Signos* abundan, en efecto, en referencias al origen natural:[180] en la forma de lo antiquísimo, lo olvidado y lo arcaico, o a la manera de presencias más concretas como la tierra, el animal, el hueso. Para citar algunos casos, el hablante capta pervivencias salvajes en los anuncios de la muerte, en el sueño, en la locura y en el erotismo;[181] también, de modo particular, en cierto tipo de lenguas: la encantadora del indígena, la incongruente del durmiente, la

silenciosa del sordomudo.[182] Se trata de ámbitos, ciertamente, nocturnos, es decir, *oscuros* –adjetivo muy usado por Arango–, ámbitos accesibles más a la intuición o a la sensación física que al control clarificador y diferenciador de la razón. No en vano los dos poemarios –el primero desde su título mismo– se consagran a la noche. Y lo hacen de tal modo que, por contraste, la poca luz que aparece en los versos viene nombrada sobre todo en su exceso: como espada que cae en la hierba o como luz que erosiona la mirada.[183]

Que la pervivencia salvaje se manifieste en la noche tiene que ver también con su condición enigmática. El hablante capta todo el tiempo los vestigios del origen al modo de enigmas (cf. Jiménez, 2002a: 95-96). La "algarabía" se nombra en el poema (v. 9), lo cual denota entre otras cosas un habla ininteligible. No se trata de una excepción, pues en *Este lugar de la noche* proliferan las sonrisas enigmáticas, los ojos llenos de cifras, los temores secretos de las niñas, los sitios familiares que devienen extraños, en fin, el estupor, las huellas, los signos. De hecho, *Signos* –ahora conocido como el segundo poemario y donde, por otro lado, también abundan poderes ciegos, fuegos oscuros, trazos, alfabetos– fue en un principio el título genérico bajo el cual se reunieron el primer y el segundo poemarios.[184]

La enigmaticidad de los signos, ahora bien, es ambigua. Por una parte, el hablante los experimenta efectivamente como vestigios de una unidad anterior, como una fuerza no discernible cuya fuente se presiente en alguna suerte de indiferenciación primigenia; por otra, el signo como tal es él mismo incierto, a saber, puesto que le falta la garantía de su remisión a un significado y se le abre al hablante no como signo de algo otro, sino solo como signo de interrogación. Es la incertidumbre ante el "falso presagio", incertidumbre que hace del hablante un "mediador desconcertado" (Jiménez, 2002a: 95, 97). La actitud ante los destellos de sacralidad que cree percibir el hablante se exhibe de modo ejemplar en estos versos de un poema de *Signos*: "tal vez en el origen / los liga un parentesco / sagrado" (Arango, 2009: [XXXII], 102), versos en los que toda la intuición de la unidad viene encabezada precisamente por una locución de duda.

A juzgar por otro poema de *Este lugar de la noche*, la pervivencia

salvaje también la percibe el hablante en sí mismo:

XIX

la calle nace de un son de flauta
agosto
cuando el calor tuerce las puertas
y en este lugar de la noche
purificado por la lluvia
la memoria en las plantas
de los pasos del día
y un oscuro animal en mi sangre

Como en el poema inaugural, la existencia de la ciudad se encuentra marcada por “un son de flauta” (v. 1). La música trae al oído la calle más como escenario de celebración que como tránsito obligado de los quehaceres cotidianos. La sutil evocación de lo festivo adquiere además un matiz sacral cuando el hablante se describe “*purificado* por la lluvia” (v. 5, énfasis mío). Se trata de un matiz sacral en el mismo sentido que Arango ha comentado poetológicamente, esto es, como fuerza inmanente y no como irrupción metafísica. Dicho carácter se manifiesta en la mención de la lluvia tras el recurso al semema de connotaciones religiosas. El agente purificador no es la divinidad, sino un fenómeno climático. Esta presencia del mundo natural se acentúa en lo que sigue del poema. Los versos 6 y 7 están compuestos de tal modo que nombran, en una misma combinación elíptica, el cansancio en los pies después del trasiego diurno y el transcurso del tiempo que se plasma en la vegetación. La coincidencia de los niveles individual y supraindividual –la sensación en el cuerpo del hablante y la constatación del hecho exterior– se cifra sobre todo en la polisemia de “plantas” y “pasos” (“parte del pie que se asienta sobre el suelo” y “vegetal”, para el primer caso; “cada movimiento hecho con un pie al andar” y “acción de pasar”, en el segundo; Moliner, 2007: 2315 y 2207, respectivamente). El verso 8, finalmente, corona esta suerte de brevísima rememoración de la historia natural con la referencia al “oscuro animal” en la sangre.

En el presente análisis interesa resaltar la experiencia heterónoma que el hablante hace de sí mismo. En medio de la

noche (v. 4), el hablante toma nota del extrañamiento respecto de sí. En "Padre", otro poema del mismo volumen, este extrañamiento asume la forma de saberse a sí mismo habitado por el padre, no solo en virtud de la semejanza física –"a veces / veo en mis manos las manos / de mi padre y mi voz / es la suya" (Arango, 2009: 102)–, sino también en virtud de la posibilidad de que sueños, recuerdos y emociones sean en realidad los suyos y no los propios: nada que ver con las marcas tranquilizadoras de continuidad generacional y sí, en cambio, con el impacto –"el oscuro terror", dice el poema– de no ser amo en la propia casa.

Pues bien, considero que una experiencia semejante de heteronomía se deja comprender en términos de experiencia visionaria. El yo lírico del poema de Arango experimenta una fuerza ajena a él. Esa fuerza no tiene que proceder necesariamente, como en el caso de la musa o el dios, del más allá, no tiene que ser transubjetiva: sus fuentes se localizan en las capas profundas, infraindividuales, de lo instintivo e inconsciente. Y justamente a tales capas se apela en la reflexión moderna sobre la experiencia visionaria secular. Cabe citar a este respecto uno de los documentos claves de la poética visionaria, las *Lettres du voyant*, donde Rimbaud habla del poeta como aquel que "Lleva el peso de la humanidad, de los animales incluso [*Il est chargé de l'humanité, des* animaux *même*]" (Rimbaud, 1999 [1871]: 87, énfasis en el original) y que hace audible lo que ve en su paso por lo desconocido. En los dos primeros libros de José Manuel Arango, esta visión –visión de las profundidades, visión nocturna– se interna en un pasado remoto que sobrepasa la historia individual y la historia humana, pero con el que no obstante se presiente un vínculo original –"en una visión más profunda [*by a deeper insight*]", dice Emerson, el poeta visionario, que "vuelve a unir a las cosas con la naturaleza y el todo [*re-attaches things to nature and the Whole*]" (2000 [1844]: 295)–.

José Manuel Arango llama pandemonismo a esta visión y sitúa su experiencia en un transeúnte "más atento", no en el mensajero divino. Cabe entender la diferenciación poetológica entre transeúnte y poeta saturnal como el intento secular de abolir jerarquías de halo y retórica religiosos. Que de manera cauta y modesta José Manuel Arango le atribuya al primero, respecto del

resto de ciudadanos de a pie, solo una mayor atención, tiene que ver, según mi opinión, con la distancia respecto de las aficiones sacerdotales de los profetas.

Si el transeúnte es un visionario en su atención pandemonista, surge la pregunta por la tensión entre su poesía visionaria y su presente histórico. En términos de la obligada vigilia ante el terror, ya no oscuro sino campeante, de la violencia y sus agentes, los poemas de Arango ofrecerán a partir de la década del ochenta un testimonio inequívoco de crítica y denuncia (cf. Mejía Toro, 2013). Los dos primeros poemarios, en cambio, no parecen proponérselo.

Una peculiaridad adicional de la poesía de José Manuel Arango es la consecuencia con la que en ella se tematiza la experiencia de la ciudad. La ciudad no interviene únicamente como lugar de ambientación.[185] Sin duda el espacio urbano conforma el entorno geográfico e histórico-social que en muchos poemas encierra el quehacer físico y ocasiona el suceder psíquico del hablante: “ciudad partida por un río”, “ciudad donde no hemos vivido nuestra infancia”, “ciudad de calles ilusorias”, de calles de “mansa / familiaridad”, de “calles que tienen nombres de batallas”,[186] en fin, de mercados, plazas, parques. Pero, aparte de esta relación, digamos, externa, Arango articula un vínculo de mayor vigor en cuanto que hace que el hablante se aventure a una exploración minuciosa, un “tacto”, donde la vigilia se agudiza y el compromiso en el rechazo o la identificación se incrementa.

Las dos imágenes con las que se consigue esta intensificación son la de la ciudad como objeto de deseo y la ciudad como texto por descifrar. Los versos donde ambas imágenes se encuentran enlazadas se leen en la primera de las cuatro partes del poema “Ciudad” (2001 [1973]: 12-13):

1

(I) como repiten las manos (1)
del ciego la forma (2)
de una vasija (3)
(II) recorren un rostro, minuciosamente (4)
(III) así voy, en la noche, por (5)
la ciudad (6)

(mujer
rencorosamente poseída
y vasto territorio del tacto:
conozco
el sabor agrio de tu sexo)
[...]

El poema “Texto”, de *Signos*, termina con el siguiente verso: “también la ciudad es un texto”. Esta condición de cifra viene sugerida en los versos de “Ciudad” en la ausencia visual que la ciudad es para el ciego. Se trata de un vacío que las manos procuran colmar en tanto que emprenden el recorrido para percibir lo inaccesible a los ojos. Es decir, en la imagen del ciego que palpa vasija y rostro, se materializa el empeño por captar algo que no se ofrece del todo a la percepción. La ciudad como texto, sobre todo como texto extraño, reclama del transeúnte un empeño semejante, demanda su olfato descifrador.

En la medida en que lo enigmático no se desvanece del todo, en la medida en que ni siquiera hay certeza sobre la enigmaticidad del texto, la relación de lectura descifradora es ante todo una relación de tensión, una sed insatisfecha, y en ese sentido comporta una intensidad mayor que la de la simple *flânerie* o la de la contemplación paisajística. Esta intensidad se plasma con considerable dureza en la imagen de la ciudad como objeto de posesión sexual. En particular, la referencia al rencor evoca la anulación violenta de las distancias. Que, en contrapartida, el poseedor rencoroso reciba la acritud y no las mieles del amor es otra forma de la tensión que estructura el vínculo del transeúnte con las calles.

Resulta pertinente destacar el aspecto citadino del transeúnte antes de ingresar al análisis de los poemas arturianos dado que, según se ha mostrado a lo largo del presente estudio, la poesía de Aurelio Arturo se revela hasta ahora permeada por las manifestaciones de modernidad histórico-social y literaria. El auge modernizador de los años veinte y el proceso de autonomización literaria en las décadas del treinta y del cuarenta son no solo captados sino también alentados por los poemas arturianos. Tendencias seculares a partir de los años sesenta y setenta serán

también articuladas en las creaciones tardías que ocupan el interés de la presente parte del estudio.

Tal no es el caso, sin embargo, para el fenómeno moderno de la urbanización exponencial. La poesía de Aurelio Arturo registra, sin duda, el tránsito hacia la vida urbana, pero lo que acapara su atención, de los años treinta en adelante, es más la distancia respecto del universo abandonado que las novedades de la nueva residencia. El poema “Amo la noche” (1933, 1964) podría considerarse una excepción, pues en él el yo lírico parece declarar sin vacilación su amor a la noche de la ciudad y su negativa a la noche del campo.[187] Una segunda lectura muestra, sin embargo, que las preferencias del yo lírico no discriminan tan claramente y que más bien la noche de la ciudad ofrece posibilidades de percepción positiva del mundo campesino.[188]

Una poesía en la que intervenga la experiencia de la ciudad, caso de la de José Manuel Arango, hay que buscarla, para la época en cuestión, no en Aurelio Arturo sino en poetas como el ya mencionado Rogelio Echavarría o, tal vez, Mario Rivero, quien convierte el tema en programa. En términos poéticos, Aurelio Arturo no abandona el campo para irse a la ciudad; su destino es, como se anunció en “Morada al sur” y se verá a continuación, un espacio más amplio donde campos y ciudades son ante todo lugares plurales de una extensión en aumento.

Análisis de los poemas “Canción de hadas” (1963) y “Sequía” (1970)

Por la misma fecha en que aparece *Morada al sur*, libro, como se ha dicho, compuesto por poemas publicados entre 1931 y 1961, el número 40 de la revista *Eco* publica un pequeño bloque de cinco poemas inéditos: “Canciones”, “Canción del niño que soñaba”, “La canción del verano”, “Canción del viento” y “Canción de hadas”.[189] En rasgos generales, al yo lírico lo sigue caracterizando en estas canciones una actitud de escucha ante los universos interior y exterior, pero la escucha exhibe ahora dos diferencias respecto de lo que ocurría en los poemas anteriores –esto es, respecto del predominio del interés autorreferencial en la gestación de la voz lírica a partir de la presencia de diversas fuentes sonoras–: por un lado, la escucha se aguza de manera exclusiva en dirección a las fuentes no antropomórficas de los sonidos; por otro, la escucha registra el enmudecimiento mismo de lo que antes se manifestaba sonoramente.

El primer aspecto resulta visible en el hecho de que la instancia de mediación comience a tematizar menos su propio canto que los sonidos o –en el léxico de los poemas– las “canciones” de las hojas, los cielos, las montañas, las aguas, los caballos, las aves, las noches, el verano o el viento. Valga anotar que este nuevo acento no es algo por completo inédito en la lírica arturiana. Poemas publicados en la década del treinta como “Canción de hojas y lejanías” o “Tierras de nadie” daban cuenta ya de un adelgazamiento semejante del polo subjetivo. Sin embargo, en el contexto del pequeño bloque de cinco canciones, es decir, de una publicación simultánea y sobre todo independiente del poemario *Morada al sur*, dicho acento deja

traslucir el interés por parte de Aurelio Arturo de que quien ahora hable en sus poemas sea una subjetividad diferente de la que hasta ese momento ha predominado en la entonación de la voz. La diferencia es susceptible de entenderse en términos de un rebasamiento de la interioridad y, en ese sentido, de un desarrollo del estadio cumplido en la narración mítica "Morada al sur", desarrollo cuya forma final no es otra que la subjetividad visionaria de los poemas tardíos.

El segundo aspecto se manifiesta en el lamento del hablante ante el silencio con el que responden los diversos espacios donde se interna el oído. En este caso, tampoco se trata de un tópico estrictamente novedoso en los poemas. Pero si se miran los versos de la segunda etapa creativa, la ausencia de voz es apenas uno de los momentos del logrado hallazgo de la palabra poética –piénsese por ejemplo en "Nodriza"–. A partir de las "canciones", en cambio, la crisis de la disponibilidad de la voz no parece un episodio superable de la búsqueda, sino su final seguro. Dicha crisis, por otro lado, no se circunscribe al ámbito estéticopsicológico del tema de la improductividad artística individual. El silencio es además la imagen con que los poemas arturianos, según se verá, hablan de secularización. La presencia de este fenómeno en la obra de Aurelio Arturo se perfilará en las páginas siguientes mediante el análisis del poema "Canción de hadas"; mediante el análisis de "Sequía", se mostrará, por su parte, la imbricación del mismo con el despliegue de la subjetividad profética.

"Canción de hadas" (1963): el silencio secular

Canción de hadas

¡Hadas, divinas hadas! (1)
Creer en las hadas (2)
en las rosadas, felices noches estivales, (3)
y también en esas noches extrañas (4)
cuando entre los abismos de sombras en el silencio (5)
del silencio (6)

se encuentra de súbito una líquida palabra melodiosa (7)
como una fresca agua recóndita, un agua (8)
de dulce mirada. (9)
¿No creer ya en las hadas? (10)
Pero entonces... Yo creo, ciertamente, (11)
que mi antigua aya era una reina de hadas, (12)
y lo supe cuando en el cielo de su mirada (13)
subían rosas ardientes y cuando su palabra (14)
quemó mi piel sin dejar señales, (15)
y porque en su corpiño, bajo las sedas, (16)
le palpitaban palomas blancas. (17)

***

Ahora el silencio, (18)
un silencio duro, sin manantiales, (19)
sin retamas, sin frescura, (20)
un silencio que persiste y se ahonda (21)
aun detrás del estrépito (22)
de las ciudades que se derrumban. (23)
Y las hadas se pudren en los estanques muertos (24)
entre algas y hojas secas (25)
y malezas, (26)
o se han transformado en trajes de seda (27)
abandonados en viejos armarios que se quejan, (28)
trajes que lucieron ciñéndose a la locura de las danzas (29)
entre luces y músicas. (30)

Estructura del poema, isotopías, guion

El poema se compone de dos partes o estrofas que giran respectivamente en torno a la presencia y a la ausencia de las hadas (vv. 1-17, vv. 18-30).

La primera parte hace referencia a la posibilidad de creer en las hadas bajo la forma del erotismo y del hallazgo de la palabra poética. Esto ocurre de dos maneras de acuerdo con las dos secciones en las que, mediante el uso del punto seguido, se subdivide dicha primera parte: la primera subsección (vv. 1-9) nombra “las rosadas, felices noches estivales”[190] (v. 3) y a

continuación el hallazgo de “una líquida palabra melodiosa”[191] (vv. 4-9), mientras que la segunda nombra el aya de la infancia en la doble faceta de encarnación erótica y origen de la palabra (vv. 11-17) –cf., por ejemplo, los sememas “en su corpiño, bajo las sedas” (v. 16) y “su palabra / quemó mi piel” (v. 14)–.

A diferencia de la primera, la segunda parte niega la posibilidad de creer en las hadas en tanto que registra cómo ellas se “pudren en los estanques muertos” (vv. 24-26). En simetría respecto de los versos antecedentes, la desaparición significa la ausencia de la palabra y del erotismo, esto es, significa el “silencio duro, sin manantiales” o la conversión en simples “trajes de seda” (v. 19, v. 27). Debajo de los trajes de seda no hay, como antes, nada que palpite y, además, se encuentran “abandonados en viejos armarios” (vv. 27-28).

Cada una de estas partes gravita en torno a una isotopía bien definida: /fecundidad/ o /vitalidad/ (I) y /agonía/ (II). Los sememas “rosadas”, “felices”, “estivales” (v. 2), “líquida” (v. 7), “fresca agua” (v. 8), “subían rosas ardientes” (v. 14) y “palpitaban palomas blancas” (v. 17) delimitan el ámbito de la presencia viva y fecunda de las hadas; los sememas “sin manantiales, sin retama / sin frescura” (v. 19), “ciudades que se derrumban” (v. 23), “las hadas se pudren”, “estanques muertos” (v. 24), “hojas secas” (v. 25), “malezas” (v. 26), “abandonados” (v. 28) y “viejos armarios” (v. 28) perfilan con claridad un ámbito contrario de muerte y decadencia.

Además del contraste isotópico, las dos partes disponen una diferencia temporal. Al tiempo en el que se puede creer en las hadas, bien sea el tiempo “estival” del erotismo, el instantáneo del hallazgo “súbito” de la “líquida palabra melodiosa” (v. 7), o bien el tiempo pasado de la infancia –cf. la alternancia de pretéritos en las conjugaciones “era” (v. 12), “supe” (v. 13), “subían” (v. 14), “quemó” (v. 15), “palpitaban” (v. 17)–, sucede el tiempo del “silencio duro” y de la muerte de las hadas como tiempo en el que se sitúa el presente de la narración (vv. 18-ss). El ingreso del poema a dicho presente ocurre mediante el verso “Ahora el silencio” (v. 18), con el cual se abre la segunda parte y con cuyo deíctico se asegura la diferencia con el presente indeterminado del comienzo del poema (vv. 2-7).

Atendiendo a la distribución de las isotopías y de los tiempos, cabe decir que el guion que sigue la narración es el de la progresiva desaparición de las hadas. La inicial presencia en el erotismo o en el hallazgo instantáneo de la palabra poética (vv. 1-9) cede el lugar a una presencia limitada apenas al recuerdo (vv. 10-17), la cual, si bien reporta aún la suficiente intensidad como para desplazar afirmativamente la creencia en las hadas, testimonia ya en el menoscabo de su actualidad una primera pérdida de vigor. Y esta pérdida, según prosigue el poema, se cumple a cabalidad en la posterior putrefacción o en la petrificación del ornamento envejecido.

Las hadas y el silencio

Las hadas simbolizan uno de los aspectos centrales de la segunda etapa de creación de Aurelio Arturo, esto es, la búsqueda y hallazgo de la propia voz lírica en el encuentro con una figura arquetípica envolvente. Ubicado en este contexto, el poema arturiano recuerda los versos de "Era un aire suave..." de Rubén Darío (1977 [1893]: 181-183). La referencia en el poema inaugural de *Prosas profanas* al "hada Harmonía", "los sedosos trajes", las "mágicas notas", el "coro de sones", la "noche de fiesta" y, sobre todo, a la "divina Eulalia" –quien les sonríe a sus pretendientes pero nunca se les entrega, similar, en ello, a la Thesa del "Triángulo armónico" (Huidobro, 2003: 211)– configuran una atmósfera que Aurelio Arturo tuvo muy seguramente presente en la composición de su poema (cf. vv. 27-30).

Así como la divina Eulalia simboliza la poesía –en su raíz griega el nombre significa "la elocuente" y al único a quien se entrega es al paje que "será su poeta"–, las divinas hadas simbolizan la fuente viva de la voz poética que persigue el hablante arturiano. El yo lírico en el poema de Rubén Darío, ahora bien, describe sobre todo el carácter esquivo de Eulalia, esto es, la dificultad con la que la poesía acaece. El yo lírico en el poema de Aurelio Arturo describe ya otra situación: no tanto la esquivez sino el enmudecimiento, no la dificultad sino la imposibilidad de la poesía. La muerte de las hadas señala el silenciamiento de las voces que el yo lírico solía oír

dentro de sí, así como el enfriamiento de la intensidad erótica que las acompañaba. En lugar del "libro viejo que rumoraba profundamente en la noche", "el habla pulposa" de "las mórbidas mujeres", las palabras "llenas de rocío", el "germinar melódico", "el trémolo al fondo de los huesos", en lugar, en fin, de las "canciones" e "historias" en el sur,[192] el yo lírico dice oír ahora "un silencio duro, sin manantiales, sin retamas, sin frescura" (vv. 19-20).

Dicho silencio, sin embargo, no resulta solo de la ausencia de una antigua fuente de inspiración personal. A la luz de "Canción del niño que soñaba", poema también perteneciente al ciclo de las canciones, la imagen de las hadas pudriéndose en los estanques muertos extiende su radio de significación más allá del ámbito del devenir individual de la subjetividad poética y emplaza el enmudecimiento en el campo más amplio del diagnóstico epocal. La razón de ello es que "Canción del niño que soñaba" involucra en su narración el contexto histórico-religioso del declive del cristianismo. El poema, en efecto, narra una secuencia en la que el soñante, ante "desiertos acuáticos" (v. 11) y "una ciudad desierta" (v. 13), ve "por las calles un solemne cortejo: un asno / paso a paso y sobre su lomo entrañas humanas" (vv. 15-16).

La visión evoca el episodio de la tradición evangélica cristiana en el que Jesús de Nazaret entra a Jerusalén montado en un asno (cf. Mt., 21: 1-9). Pero en lugar del mesías que el texto bíblico presenta en entrada triunfal, sobre el asno del poema arturiano cabalgan entrañas humanas, esto es, el símbolo de la corporeidad mortal. Así como ocurre con las hadas, en lugar de la encarnación de la divinidad cristiana –otrora garantía del vínculo con una fuente de sentido trascendental–, lo que arriba "ahora" es la noticia de su muerte.

El desencantamiento del mundo

Mediante la imagen de las hadas pudriéndose en los estanques muertos –ampliada, en su campo semántico, por la imagen de las entrañas humanas sobre el asno– se integra al poema en la forma de marco contextual el fenómeno histórico-cultural del desencantamiento del mundo. Max Weber lo describe como la

progresiva eliminación de la creencia en poderes mágicos en virtud del uso de la técnica y del cálculo matemático en el contexto de una creciente intelectualización y racionalización de las condiciones de vida (cf. Weber, 1992 [1917]: 86-ss). Este desencantamiento recibe en Mircea Eliade el nombre de desacralización. El historiador de las religiones se refiere con ello a la "pérdida" de la dimensión sagrada del cosmos y de la existencia humana en el tránsito del hombre religioso al hombre profano o moderno: "[...] para el hombre moderno, no religioso, el Cosmos se ha vuelto opaco, inerte, mudo; no transmite ningún mensaje, no es portador de ninguna 'clave'" (1957: 104).[193] Que el cosmos "enmudezca" significa que desaparece aquella fuerza, aquel poder mágico, cuya percepción define justamente la experiencia sagrada.[194]

El motivo de la muerte de las hadas se activa en el poema arturiano sobre todo en el aspecto de pérdida que implica esta desaparición y no, como sería también pensable, en los rasgos que una perspectiva ilustrada consideraría emancipadores o en los que una militancia vanguardista vería combustible para la novedad. Y la razón de ello es que, en el contexto de la *œuvre*, la escucha de las voces supuso siempre el acceso a una intensidad vital, esto es, a lo que C. G. Jung nombra el efecto numinoso del arquetipo[195] y que en los poemas de la segunda época pulula en forma de imaginería ígnea: cabezas infantiles que inclinadas ante un libro viejo son "tres *antorchas* áureas", remembranzas que arden "con audaz *fogata*", alientos en los que "*fulgen* las palabras", etcétera.[196]

Por otra parte, el poema estipula como variante a la putrefacción de las hadas la transformación "en trajes de seda / abandonados en viejos armarios que se quejan" (vv. 27-28). Que lo divino devenga traje sin portador, ornamento sin sustancia, es una de las facetas de la desacralización. No en vano al fenómeno se lo designa también como "vaciamiento" (Wunenburger, 2006: 131). Eliade tematiza esta faceta cuando habla de los "numerosos ritualismos degradados [*viele abgesunkene Ritualismen*]" (1957: 104) que subsisten en las prácticas del hombre moderno, desde la celebración de Año Nuevo hasta la creencia en la redención que subyace a algunas utopías políticas. Propio del ritualismo degradado, ahora bien, es la involuntaria exhibición de su carencia.

El mismo hombre moderno capta para su pesar el desajuste entre la forma y la experiencia a la que esta aspira a responder. Norbert Elias registra esta insatisfacción para el caso de las formas rituales y retóricas con las que se pretende acompañar a un moribundo, las cuales se les aparecen a cada vez más personas "como insípidas y gastadas" [*als schal und abgedroschen*]" (1982: 40) y aceleran más bien el impulso informalizador en la interacción social.

No sobra traer a cuento la narración contemporánea de un episodio autobiográfico que ilustra vívidamente lo anterior: en un libro testimonial, la escritora colombiana Piedad Bonnett describe en los siguientes términos la escena del sepelio de su hijo Daniel en una iglesia católica:

> La música sacra, la que solía estar en manos del organista, ha sido remplazada por canciones modernas, de apariencia profana. El sacerdote [...] repite vaguedades y lugares comunes sobre Daniel, y a la hora de la homilía cuenta anécdotas triviales que aspiran a parecer sabias (2013: 37).

Bonnett añade: "Pienso en la patética decadencia de la Iglesia, en el triste despojamiento de sus ritos, en la pobreza cada vez mayor de sus símbolos" (2013: 37).

"Canción de hadas" alude a un fenómeno semejante de despojamiento cuando no se limita a señalar el silencio de las hadas sino también su transformación en testimonio de un pasado ya caduco. Ahora bien, si las hadas se pudren o si se convierten en trajes de seda, si el cosmos enmudece y de los ritos no queda sino el despojo, ¿cómo entender el acto narrativo del poema? ¿Cómo entender la forma que precisamente situaba su fuente en la escucha de lo que ya no está?

El acontecimiento: la existencia de la canción

Mientras que en el orden de los sucesos el poema relata que las hadas se mueren y que en su lugar ingresa el silencio, en el de la mediación se problematiza tal relato en la medida en que el acto narrativo mismo supone la intervención de una voz, y por tanto el quiebre del escenario de mudez. La canción de las hadas resulta de

algún modo audible y en ese sentido su existencia pone en cuestión el guion del enmudecimiento. Se trata de un acontecimiento en el plano de la recepción (*Rezeptionsereignis*), pues es sobre todo el lector implícito quien está en condiciones de percibir la contradicción de una voz que pretende narrar su propia desaparición. El poema ofrece en principio un atenuante a dicha contradicción mediante la referencia a los “viejos armarios que se quejan” (v. 28). Dado que el lexema “queja” designa la expresión, mediante palabras o sonidos, de un dolor, pena o descontento (cf. Moliner, 2007: 2453), el verso en cuestión bien podría interpretarse como una concesión a la idea de una agonía sonora.

Sea como verbalización del enmudecimiento, sea como articulación de la queja, el poema hace audible la pregunta por la posibilidad de su existencia en un mundo desencantado. Más aún, el poema reflexiona sobre la posibilidad de devenir ritualismo degradado, de devenir artilugio caduco al modo de antiguos vestidos de lujo en un armario (lo cual, por otra parte, no carece de relevancia a la hora de acudir a formas heredadas de contextos míticos como el discurso profético). Es cierto que no toda la poesía de la tercera etapa creativa se problematiza a sí misma de esta manera. Hay más bien una postura ambigua ante la palabra poética: a veces la hay, a veces no; en ocasiones se rebate su existencia, en otras se saluda su poder germinal. Cuando, sin embargo, se produce el cuestionamiento, cabe entenderlo como una reflexividad exigida por el contexto de pérdida y vaciamiento de la secularización moderna.

“Sequía” (1970): el vaticinio incierto

Sequía

(I) Porque la sed había herido toda cosa,
todo ser, toda tierra de hombres...
Y nunca más volvería la lluvia.
(II) Y moría la aldea en el silencio de bronce.
Los flacos perros alargaban sus lenguas hasta las galaxias.
¿Y sólo en secreto saben hablar los bosques?

(III) La sed enseñaba palabras procaces,
y era un recuerdo de savias y frutas,
era un lirio abierto en todo el cielo.
(IV) Y dijo el hombre: aquí junto a mi lecho
perros de sed y fuego saltan a mi garganta...
Pero más allá de las lontananzas
oigo venir la lluvia danzando jubilosa
con violetas y rosas,
la siento venir en distancias de años,
sus pies menudos, finos y saltarines.
(V) Si lloviera en la aldea,
sobre los valles que bostezan secos,
si lloviera sobre las alfombras
del monte,
sobre la noche de rocas amarillas.
(VI) Una delgada aguja había,
perdida,
en la profusa sombra,
una agujita de agua.
(VII) La joven madre cobriza,
inclinada y desnuda como una hoja de plátano,
prendido de sus senos
tiene un hijo de barro,
otros días los cielos tímidos descendían
a picotear los granos en su palma de greda.
(VIII) ¿Dónde el agua desnuda,
el agua que brilla y canta?
(IX) El agua es en la noche como una luz opaca.
(X) Y esa palabra húmeda sonando lejos en el monte.
Ese fresco tambor no se sabe en dónde.

El hablante, ¿sediento?

Respecto de la fábula, el hablante lírico asume una doble postura: a veces relata la sequía con la distancia épica de quien no participa de los sucesos (I-III); otras veces, en cambio, parece sentir él mismo la sed (V, VIII-X). El vaivén entre lo uno y lo otro puede describirse como la alternancia entre narrador no diegético y diegético, así como entre una actitud impersonal y una personal (cf. Schmid, 2005: 85 y 75). En la primera parte de “Morada al sur” se observa

el mismo fenómeno: el narrador que comienza narrando con gesto mítico el nacimiento de un mundo (I, vv. 1-5) refiere al final con la voz de un yo lírico la propia contemplación de las montañas y el propio adormecimiento al amparo de la nodriza (I, vv. 30-31).

La transformación acontece en "Sequía" junto con una combinación de formas verbales en pretérito y en presente. Este fenómeno adicional es común en los poemas arturianos de la segunda época. Se observa, entre otros, en "Clima", "Canción de la noche callada", "Canción de la distancia", "Rapsodia de Saulo" y en el ya citado "Morada al sur". El ejemplo más ilustrativo se encuentra en la tercera estrofa de "La ciudad de Almaguer", donde en el espacio de un solo verso el hablante lírico usa los dos tiempos sin ninguna partícula de transición: "Las montañas de oro ya en la bruma se hundían. / Mas las bellas mujeres ardientes de pureza, / hendiendo con sus senos la bruma y la opalina / sombra *vienen, venían*" (vv. 9-12, énfasis mío). El extrañamiento gramatical no le es ajeno al lector de "Sequía": la secuencia inicial de nueve versos marcada por el uso del imperfecto se interrumpe, sin embargo, en el verso número seis con la pregunta "¿Y sólo en secreto *saben* hablar los bosques?" (v. 6, énfasis mío).

El funcionamiento de los tiempos verbales puede explicarse mejor, para el caso de "Sequía", con la ayuda de la diferencia que establece Harald Weinrich entre las situaciones comunicativas en las que se comenta y aquellas en las que se narra. A cada una corresponde un grupo específico de tiempos verbales. La cohesión estructural de estos tiempos es tal, que las lenguas se resisten a alternar entre un grupo y otro dentro de una misma frase compleja (Weinrich, 1972: 280). Entre otros, al presente, al perfecto compuesto o al futuro –canto, he cantado, cantaré– acude el hablante para *comentar* el mundo; para *narrarlo*, en cambio, acude al imperfecto, al pretérito, al condicional o al pluscuamperfecto –cantaba, canté, cantaría, había cantado–. Mientras que a la *situación narrativa* la caracteriza un "relajamiento del espíritu y del discurso", la *situación del comentario* reclama una "actitud *tensa*": "En ella el hablante está en tensión y su discurso es dramático porque se trata de cosas que lo afectan directamente" (1974: 69; mi traducción). Asimismo, mientras que narrar no exige del oyente una

determinada postura ante lo narrado –solo lo invita tácitamente a la escucha–, comentar demanda del interlocutor una respuesta inmediata –"una opinión, una valoración, una enmienda o cosa pareja" (1974: 76)– y le recuerda por tanto que el mundo comentado le atañe en el momento.

En las tres primeras estrofas de "Sequía" y hasta el comienzo del verso 10, el hablante lírico crea una situación narrativa en el sentido de Weinrich: todos los tiempos verbales, salvo uno, son tiempos del mundo narrado. La excepción es el verso 6, que se intercala entre la serie de tiempos narrativos no solo con una disonante conjugación en presente, sino también con dos signos de interrogación (preguntar es, en efecto, la actitud tensa por excelencia).

A continuación, el personaje a quien el hablante lírico cede la voz en la cuarta estrofa rompe la secuencia predominantemente narrativa y refiere con el presente del mundo comentado la sed que lo acosa y su percepción del agua lejana.

En la estrofa quinta vuelve a tomar la voz el hablante lírico: "Si lloviera en la aldea", empieza a decir. Como tal, el subjuntivo no pertenece a ninguno de los dos grupos temporales mencionados, pero Weinrich recuerda que el pretérito de subjuntivo –lloviera, lloviese– es el tiempo que normalmente exige el español en las oraciones condicionales del contexto comentador (1972: 186). Se trata, pues, de la segunda vez en la que el hablante lírico mismo reduce la distancia respecto de la situación de sequía.

El poema prosigue con la estrofa VI, la cual implica de nuevo una actitud narrativa, mientras que la estrofa VII la combina además con la actitud comentadora. Esta actitud, finalmente, termina imponiéndose en las tres últimas estrofas, de tal modo que, cuando el poema cierra con la referencia a "Ese fresco tambor no se sabe en dónde" (v. 36), el hablante transmite la impresión de ser otro de los oyentes sedientos de la aldea.

Tanto en la alternancia de la focalización como en la distribución de los tiempos el comportamiento del hablante desemboca, pues, en la intensificación del nexo con lo que él denomina "sequía". Más arriba se dijo que este cambio semeja el guion de algunos poemas anteriores. Hay, sin embargo, una

diferencia. Mientras que en “Morada al sur”, en “Rapsodia de Saulo” o, incluso, en el poema temprano “Ésta es la tierra” el hablante asume al final la voz de un yo lírico autorreflexivo, en “Sequía” el hablante acaba articulando un discurso impersonal: dice, por ejemplo, “no se sabe” (v. 36) en lugar de “no sé” y evita los deícticos que estrofas antes se permitió adjudicarle al personaje (IV).

Esta impersonalidad de un hablante que no obstante participa de la fábula y que habla desde la incumbencia se deja leer, a mi entender, como signo de la transformación de dicho hablante en una *instancia genérica* –una instancia de condición antropomórfica, pero sin los rasgos de una persona individual, esto es, un “portador impersonal [...] de una actitud valorativa *[unpersönlicher Träger einer (...) Wertungshaltung*]” (Schimd, 2005: 75)–. Cabría hablar en términos de una subjetividad supraindividual que contempla la totalidad de la aldea sin situarse por fuera de ella y sin materializarse tampoco en un habitante particular.

Una anticipación de dicha subjetividad es justamente el personaje a quien en la cuarta estrofa el narrador atribuye una condición prototípica llamándolo sin más “el hombre” (v. 10). En realidad, la tendencia hacia lo prototípico es una característica de los poemas tardíos. La instancia genérica aparecerá en “Palabra”, “Lluvias” y “Tambores” bajo la forma de un narrador plural que no busca agrupar un conjunto específico de individuos sino al colectivo de los seres humanos. Algo semejante ocurrirá en “Yerba”, poema que compensa la inaugural aparición del narrador en primera persona (cf. v. 1) no solo con una nueva mención prototípica de “el hombre” (v. 72), sino además con la insistencia en el adjetivo “humano”: “el calor humano” (v. 27), “la planta humana” (v. 47), “la humana presencia” (v. 41).

El poeta visionario

Este hablante impersonal es la forma arturiana de la subjetividad visionaria. Inspiración, dignidad y crítica son los elementos que, según se ha dicho más arriba, caracterizan al poeta visionario moderno como sucesor del profeta bíblico y del *poeta vates* de la

Antigüedad pagana. Dichos elementos están a su modo presentes en "Sequía".

La *inspiración legitimadora* en la que se tiene experiencia de un fundamento transubjetivo es aquí la escucha del agua, de la "palabra húmeda" (v. 35), muy en consonancia con la naturalización a la que Aurelio Arturo somete en sus poemas la fuente de inspiración.[197] Es característico de la poesía visionaria moderna que el papel antes representado por la divinidad se le conceda a una instancia secular intramundana. En *Leaves of Grass*, por ejemplo, Walt Whitman toma la voz de todas aquellas cosas, sucesos y personas que conforman la realidad de Estados Unidos (cf. Frick, 1996: 142-ss). El hablante lírico arturiano, por su parte, sustituye la posesión del dios por la escucha de los elementos de la naturaleza, de las "voces" y los "relatos" que traen la lluvia, el viento, la yerba.

Esta sustitución tiene lugar en "Sequía" junto con otros dos elementos seculares: la imposibilidad de la escucha para salvar la distancia con lo escuchado –no una experiencia de rapto sino una conciencia de desposesión– y la imposibilidad del discurso visionario de articular, en su incertidumbre, una predicción propiamente dicha –se limita a girar, como dice Hugo Friedrich de la profecía moderna, "inquieta en torno a posibilidades imposibles de fijar [*unruhig um nicht fixierbare Möglichkeiten*]" (2006 [1956]: 178)–.

La *dignidad exclusiva de mediador divino* asume la forma de la conversión en una instancia genérica. La subjetividad visionaria no se eleva por encima de la comunidad respectiva en virtud del contacto con una entidad superior sino que se extiende "horizontalmente" a lo largo y ancho del colectivo humano. La primera versión del poema ilustra este movimiento abarcador cuando el hablante cede la palabra tanto al "más viejo" (v. 5) como al "más joven" (v. 36).[198] Tiene lugar, como en la tradición antigua, un rebasamiento de la individualidad, pero tal rebasamiento no conduce primariamente al establecimiento de una jerarquía excluyente sino a la incorporación en la propia subjetividad de la pluralidad de habitantes de la aldea.

Algo semejante ocurre, una vez más, con Walt Whitman, quien

dice por ejemplo *"I have wish'd to put the complete Union of the States in my songs"* (2004 [1888]: 391). Aurelio Arturo, como ya se ha sugerido, opta por las formas de un narrador plural y por referencias universalizantes al género humano, referencias que a su turno armonizan con sememas de totalidades de extensión o de duración, como es el caso de "toda cosa" (v. 1), "todo ser" (v. 2), "toda tierra" (v. 2), "todo el cielo" (v. 9) y "nunca más" (v. 3) –y como era el caso de "todo el mundo" (vers. 1), "nadie" (verss. 22, 25), "nunca antes" (vers. 20) y "definitivamente" (vers. 27) en "Aviso a los moribundos" de Jaramillo Escobar–.

Por último, la *actitud crítica ante el presente* puede inferirse de la elección misma del motivo de la sequía y de la alusión, en un plano connotativo, a la descomposición social de la aldea. Si desesperanza, irresponsabilidad, desapego, anomia, sonambulismo y sobre todo violencia son las palabras con las que los intelectuales describen el panorama colombiano de los sesenta y los setenta,[199] resulta plausible entender el estado de sequía como la alegoría con la que Aurelio Arturo retrata dicho panorama.

Por un lado, al motivo de la sequía se acude con frecuencia en la literatura que durante la época tematiza la crisis social: baste pensar en *Viento seco* (1954) –título de la primera novela sobre La Violencia–, en *Tiempo de sequía* (1960) –un volumen de cuentos de Manuel Mejía Vallejo nada ajeno a temas de barbarie– o, en fin, en que Gonzalo Arango también habla de estar "secos en este desierto de la vida y del alma colombiana" (1974: 61). Por otro lado, en la mención de las "palabras procaces" (v. 7) cabe ver una marca textual mediante la cual el poema activa el contexto de descomposición violenta de una sociedad, pues "procaz" es un adjetivo que, a juzgar por las otras apariciones, Aurelio Arturo emplea exclusivamente en dicho contexto. El poema "Entre la multitud" (~1928-1936) ofrece el ejemplo más elocuente: "[...] porque hay niños gimiendo, una mujer con ojos vidriosos que no duerme; / con palabras procaces, con vocablos horribles [...]" (vv. 17-18).[200]

La sequía y las visiones

Más allá de que el hablante de "Sequía" se ajuste en sus rasgos al perfil del poeta visionario, hay que tener en cuenta asimismo que el motivo de la sequía y en general del desierto constituye un marco contextual abundantemente asociado en la tradición escrita occidental a la experiencia profética o visionaria de la divinidad (o, dado el caso, de su ausencia). Es posible hablar de tres aspectos predominantes de esta relación.

Apenas en el segundo relato bíblico de la creación, por ejemplo, se lee: "[...] no había aún arbustos en la tierra ni la hierba había brotado, porque Dios, el Señor, todavía no había hecho llover sobre la tierra ni existía nadie que cultivase el suelo" (Gén., 2: 5). En el hecho de que Dios envíe la lluvia se muestra un elemento habitual del motivo de la sequía: el estado de penuria se supera con el arribo del agua como manifestación positiva de la influencia divina. Más claramente que en el *Génesis*, donde la sequía es ante todo un caos previo a la creación, en el libro de *Isaías* se menciona una y otra vez la sequía intramundana contra la que Dios afirma su poder benefactor: "En vano los pobres buscan agua, la sed reseca su lengua. Yo, el Señor, les respondo [...]. Abriré canales en cumbres peladas, fuentes en medio de los valles; transformaré la estepa en estanque, la tierra desierta en manantiales" (Is., 41: 17-18).

La sequía, sin embargo, también sobreviene como mandato divino: "Yo decreté la sequía sobre la tierra y sobre los montes [...]", dice, según otro libro profético, la voz recriminante de Dios en el recuento de las represalias contra quienes no le habían reedificado el templo (*Hg.*, 1: 11). La idea de una situación de desgracia producida por la violación de algún precepto moral o divino y materializada en la escasez de humedad y fertilidad está presente también en la tradición literaria de la Antigüedad griega. Al comienzo de *Edipo Rey* de Sófocles, un sacerdote retrata la calamidad que se ha cernido sobre Tebas a causa –como lo devela el transcurso posterior de la pieza– de la muerte no vengada del antiguo rey: Tebas –dice– "Se debilita en las plantas fructíferas de la tierra, en los rebaños de bueyes que pacen y en los partos infecundos de las mujeres. Además, la divinidad [que lleva fuego abrasador],[201] precipitándose, aflige la ciudad" (Sófocles, 1981: 312, vv. 25-28). La aflicción que orquesta la divinidad tiene el

propósito de advertir sobre alguna falta humana por expiar. En el contexto de la obra de Sófocles, la falta humana tiene que ver a menudo con comportamientos que amenazan el orden social con la regresión al caos de la barbarie (cf. Böhme, 2002).

No solo el incesto edípico, también la negación de las honras fúnebres a un cadáver, tema de *Antígona*, son ejemplos de semejante amenaza. Por eso el cadáver insepulto de Polinices, hermano de Antígona, trae a Tebas nuevos signos de infortunio años después de la sequía con la que abre *Edipo Rey*. Sófocles habla de que los dioses no aceptan ya sacrificios (1981: 287, vv. 1019-1021), pero una recreación de Marguerite Yourcenar en la prosa lírica titulada "Antigone ou le choix" vuelve a vincular la infracción de la ley divina con un brote de sequía:

> Los transeúntes tienen el aire de sonámbulos de una interminable noche blanca. [...] Se duerme a pleno día, se ama a pleno día. Los durmientes acostados al aire libre tienen el aspecto de suicidas; los amantes son perros que copulan al sol. Los corazones están tan secos como los campos; el corazón del nuevo rey está tan seco como la roca. Tanta sequía llama a la sangre. El odio infecta las almas; las radiografías del sol carcomen las conciencias sin reducir su cáncer (Yourcenar, 1993 [1957]: 55-56).[202]

Como se desprende de la referencia a la sangre y al odio, la sequía que los dioses decretan no solo alerta contra la amenaza de la barbarie, sino que, en un segundo nivel de significado, también intensifica ella misma el peligro de la regresión.

Junto a la sequía como escenario del favor y de la inconformidad divinos, hay una tercera connotación según la cual la sequía simboliza la ausencia misma de los dioses. No la sequía que el dios liquida ni la sequía con la que el dios sanciona, sino la sequía que el dios deja tras su muerte: la sequía moderna, en suma.

Uno de los documentos literarios que mejor articula esta connotación es "The Waste Land", un poema que Aurelio Arturo, lector de la obra de T. S. Eliot,[203] con toda seguridad conoció (es difícil no recordar, ante la estrofa quinta de "Sequía", los siguientes versos de "The Waste Land": "Si hubiera agua / Y no roca / Si

hubiera roca / Y también agua / Y agua / Una fuente / Un estanque junto a la roca / Si hubiera el sonido del agua solo" (Eliot, 2006 [1922]: 67-68, vv. 346-353).[204] El poema de Eliot, publicado en 1922, es considerado en cuanto a temática y composición el ejemplo más representativo de la modernidad lírica en lengua inglesa (cf. Hühn, 1995: 186). Vía yuxtaposición de perspectivas disonantes y descentramiento de la instancia mediadora, el poema tematiza el clima de fragmentación, pérdida y muerte de la civilización moderna, así como la correspondiente experiencia del vacío de sentido que en ella acosa al sujeto. "Ni siquiera hay silencio en las montañas [*There is not even silence in the mountains*]" (Eliot, 2006: 67, v. 341), dice una de las tantas voces del poema. La sequía aquí es, pues, el vaciamiento. La ausencia de los dioses deja a la tierra *"waste"*, baldía.[205]

Puede decirse que el poema arturiano activa el marco contextual del motivo de la sequía en las tres connotaciones mencionadas. La *sequía que antecede a los dioses* viene evocada por el personaje de la cuarta estrofa en su percepción remota pero esperanzada de la lluvia. La *sequía tras la cual actúan los dioses* y que intensifica el peligro del retorno a la barbarie aflora por su parte en la referencia a "las palabras procaces" que enseña la sed (v. 7). La *sequía que sucede a los dioses*, finalmente, aparece al comienzo del poema en la mención del carácter universal y, sobre todo, definitivo –"nunca más" (v. 3)– de la penuria.

Las tres connotaciones del motivo, ahora bien, son entre sí contradictorias. En particular la idea de la muerte de Dios deja poco espacio a fortunas e infortunios de procedencia divina. Pero justo tal contradicción le tiene sin cuidado al hablante de "Sequía". En el poema no es claro, por ejemplo, si la lluvia viene o no. El narrador menciona su extinción, luego el personaje dice que la siente venir, al final alguien parece saberla en la distancia. La vacilación hace pensar que el poema no opta por una sequía específica sino que permanece en la tensión, en la contradicción irresuelta. Y en ello cabe situar el acontecimiento de la narración: en el hecho de que la voz profética del poema no retrate una sequía que claramente anticipe la lluvia o que claramente la suceda sino una sequía cuyo final es incierto, pues el saber de que es sujeto el hablante

visionario es un saber fragmentado, contradictorio, incompleto, que se expresa incluso en forma de pregunta.

Este escenario de incertidumbre, valga añadir, se refuerza con la percepción de la lluvia en la lejanía. Además de la falta de certeza en torno a su advenimiento, la lluvia es perceptible, pero solo “a lo lejos”. El modo en que esta lejanía se hace audible es considerablemente diferente del modo en que resultan audibles las figuras de los poemas anteriores. En “Interludio”, por ejemplo, el yo lírico oye a un tú, “aún de extremo a extremo” (v. 5), en una relación de progresiva intimidad que comienza como la escucha de un rumor interior y desemboca en la experiencia de una realidad envolvente dispensadora de amor y de sostén: una mano que recoge “la pradera de mariposas” (v. 14), unos hombros que recogen “un cielo de palomas” (v. 18). La secuencia de “Sequía”, en cambio, tiende a afianzar la lejanía –por demás, ilocalizable– como el lugar propio de la lluvia, y a excluir en consecuencia la posibilidad, existente en los poemas de la segunda época, de que lo en principio lejano pueda experimentarse cerca.

La palabra húmeda

¿De qué se tiene sed? El poema es claro en decir: de agua. La sequía en que agoniza la aldea viene de la falta de lluvia. Pero, además, el poema dice que la sequía trae consigo el silencio, el habla inaudible y las palabras procaces (cf. vv. 4, 6 y 7), así como a la lluvia se la nombra agua que canta y palabra húmeda (cf. vv. 33, 35). Se trata de una analogía semejante a la que en “Canción de hadas” se establece entre las hadas que traen vida y palabras y las que ya después enmudecen y se pudren (con la diferencia de que el poema de 1963 registra sin más la muerte de lo que otrora fuese fuente de vitalidad, mientras que “Sequía” da cabida a la posibilidad, bien que incierta, de que vuelvan lluvia y palabra).

¿Cómo entender la esperanza de los aldeanos de que la palabra acabe con la sed? ¿En qué sentido la palabra es “húmeda”, “líquida”, “germinal”, esto es, en qué sentido la palabra trae vida? En la postulación arturiana de una palabra vital cabe advertir el recurso tanto a tradiciones de sanación arcaicas como a corrientes

esteticistas modernas (aunque más preciso sería hablar del recurso a la apropiación moderna de formaciones arcaicas).

Al respecto informa Mircea Eliade que en los pueblos indígenas la recitación del mito cosmogónico hace parte de los ritos de sanación del individuo y de los ritos de fertilización de la tierra. La narración del origen de los tiempos propicia que el enfermo renazca sano y que la parcela seca se cree de nuevo, ahora fértil (cf. Eliade, 1969: 37-ss). De manera llamativamente semejante informa Gottfried Benn que el poema moderno tiene como núcleo "el intento del arte de experimentarse a sí mismo como contenido en medio de la decadencia generalizada de los contenidos [...], el intento de instaurar, frente al generalizado nihilismo de los valores, una nueva trascendencia: la trascendencia del placer artístico" (Benn, 1951: 12).[206] Aquí el nihilismo, allá la enfermedad; allá la recitación, aquí la forma: considero plausible entrever en el poema arturiano la idea de que *la palabra poética trae consigo vida en virtud de su misma condición artística*. La palabra húmeda se deja entender como el artefacto lingüístico que, modulado poéticamente, está en condiciones de producir vida, calmar la sed agónica, detener el derrumbe de la subjetividad. "Palabra húmeda" sería menos una metáfora que una expresión literal, en la que por demás se puede resumir la esperanza tardomoderna en la salvación del individuo por la forma.

Una vía plástica para captar ese elemento central de la poética arturiana es la referencia al conjuro mágico –Arturo, siguiendo una línea cuyo comienzo Friedrich sitúa en Novalis, pone a que un yo lírico diga "Yo el cantor, el cantador, / de ritmos / prestidigitador" ("El cantor", vv. 44-46)–. En el conjuro, en el encantamiento, la palabra produce una transformación en quien la escucha. La nostalgia y persecución de este efecto determina la afición de la lírica moderna por la "magia del lenguaje [*Sprachmagie*]" (Friedrich, 2006: 91). Y un poder encantatorio de manifiesta incidencia en la materialidad de la vida es lo que muy probablemente tuvo en mente Aurelio Arturo cuando abrió una de sus contadas declaraciones diciendo que creía "en la poesía todopoderosa, que encarna en palabras la vida [...]" (Arturo, 1946, citado por Cabarcas, 2003c: 20).

“Sequía”, un poema que acude tan marcadamente a una simbología mítica, pero que en la articulación de las incertidumbres es tan consciente de los vaciamientos modernos, propone la imagen de la palabra húmeda en la aldea sedienta como símbolo de la vitalidad que en su pura disposición formal está en condiciones de insuflar el lenguaje poético. Se trata, ahora bien, de un lenguaje cuyo advenimiento está signado por la duda. El poema que Aurelio Arturo dedica a la “Palabra” (1973) cierra precisamente con dicha reserva:

> [...]
> y cuando es alegría y angustia
> y los vastos cielos y el verde follaje
> y la tierra que canta
> entonces ese vuelo de palabras
> es la poesía
> puede ser la poesía

El espacio (III)

"Lluvia", "Tambores" y "Yerba", los tres últimos poemas de Aurelio Arturo, ostentan con respecto a los poemas anteriores una novedad formal: no todos los versos se alinean en la margen izquierda de la página, como lo estipula la convención, sino que se permiten iniciar a distancia variable respecto del borde de la caja tipográfica. "Yerba", por ejemplo, comienza de la siguiente forma:

Acaricio la yerba
dócil al tacto
suave
y humilde
como el sayal
como el suelo
que lame
que perfuma
la planta que la pisa.
[...]

Se trata de un margen cambiante que incide sobre todo en la percepción visual del poema. La peculiar disposición de los versos denota una mayor integración de la espacialidad de la página impresa en la intención de sentido del texto (mayor, porque la misma sucesión vertical de versos y estrofas en un poema clásico –dígase, a modo de ejemplo, un soneto– exige ya de la instancia de mediación una conciencia de la superficie bidimensional en la que se plasman las palabras y en la que despliegan en la rima su juego de remisiones recíprocas).

La espacialidad de la página es una de las formas de lo que en narratología se designa como "extensión espacial del texto [*spatial*

extension of the text]", la cual, según Ryan (2014: párr. 12), se mueve entre los polos de una extensión de dimensión cero (narración oral) y una extensión de tres dimensiones (teatro). La extensión espacial del texto que se hace peculiarmente visible en los citados poemas arturianos se corresponde asimismo con el segundo de los cuatro aspectos bajo los cuales Gérard Genette considera el tema de la espacialidad literaria (*spatialité littéraire*).

Genette se pregunta si hay una espacialidad propia de la literatura que no solo se agote en el hecho de hablar del espacio, sino que opere de modo análogo a la arquitectura, expresión artística que rebasa la referencia temática al espacio al llevar al habla el espacio mismo, al hacer que el espacio hable en ella, que sea él incluso el que hable de ella. Se trataría de una espacialidad literaria "activa y no pasiva, significativa y no significativa, [...] representativa y no representada [*active et non passive, signifiante et non signifiée, (...) représentative et non représentée*]" (Genette, 1969: 44).

La respuesta afirmativa a la pregunta de Genette habla de cuatro formas. En primer lugar, *la espacialidad del lenguaje mismo*, expresada en la idea saussuriana del lenguaje como un sistema de relaciones diferenciales donde cada elemento se define por su posición en el juego de conexiones verticales y horizontales con el resto de elementos.

Como segundo, *la espacialidad de la escritura*, esto es, "la disposición atemporal y reversible de los signos, las palabras, las frases, el discurso, en la simultaneidad de lo que se denomina un texto [*la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu'on nomme un texte*]" (Genette, 1969: 45). La materialización por excelencia de dicha espacialidad es el libro, objeto en el que la secuencia horizontal de lo narrado se quiebra constantemente en función de otro tipo de relaciones –"de recuerdo, respuesta, simetría, perspectiva [*de rappel, de réponse, de symétrie, de perspective*]"– que hacen de la lectura la experiencia de un tiempo no sucesivo, sino curvado, invertido, incluso abolido (Genette, 1969: 46).207

La espacialidad semántica (o retórica), en tercer lugar, designa el espesor de sentido que se genera con ocasión de la carga metafórica

de la expresión lingüística. La linealidad del discurso deja de ser tal cuando se atiende al desdoblamiento del significante en significados de segundo y tercer y orden, cuando se atiende a su condición de *figura*: "la figura es tanto la forma que toma el espacio cuanto la forma que el lenguaje se da a sí mismo, y es el símbolo mismo de la espacialidad del lenguaje literario en su relación con el significado" (Genette, 1969: 47).[208]

Finalmente, Genette se refiere a *la espacialidad de la literatura tomada esta en su conjunto*, esto es, la literatura como un dominio amplio susceptible de recorrerse no solo cronológicamente, sino en todas las direcciones, atendiendo por ejemplo a "los efectos de convergencia y retroacción [*les effets de convergence et de rétroaction*]" entre autores y obras alejados en el tiempo (Genette, 1969: 48).

De estas cuatro espacialidades literarias (del lenguaje, de la escritura, del sentido, del continuo de la literatura), la que concierne a la escritura y, en concreto, a la extensión espacial del texto adquiere particular relieve en la poesía moderna. Más allá de poseer una larga tradición en la historia de la representación artística (cf. Adler & Ernst, 1987), este elemento de la composición poética recibe a partir de Mallarmé y de su poema "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (1897) un nuevo impulso experimental. Los *calligrammes* de Guillaume Apollinaire, los *poempictures* de E. E. Cummings y, en general, lo que terminó denominándose poesía concreta y poesía visual son herederos de la experimentación mallarmeana con la materialidad del lenguaje. Es conocida la cita de Eugen Gomringer según la cual "hacer poesía concreta significa [...] poetizar de manera consciente con material lingüístico [*konkret dichten heisst (...) bewusst mit sprachlichen material dichten*]" (citado por Weinrich, 1972: 119). Este afán de concreción es una de las manifestaciones radicales de la insistente autorreferencialidad del lenguaje poético en la lírica moderna así como de su polifacética búsqueda de autonomía: "Todo lo concreto –dice por ejemplo Max Bense (1965: 1240)– es "[...] solo sí mismo [*Alles Konkrete ist [...] nur es selbst*]" (citado por Andreotti, 2009: 384).

La novedad en la disposición de los versos de los últimos poemas arturianos pertenece a una vertiente más moderada de la

experimentación moderna con la espacialidad de la escritura, una vertiente donde se mantiene la dimensión simbólica del signo lingüístico y donde el juego con su potencial iconicidad no ocupa el primer plano. William Carlos Williams es quizás la figura paradigmática a este respecto. No es improbable que Aurelio Arturo, lector de poesía anglosajona, haya encontrado sugerentes para su propia obra las peculiaridades de la versificación de Williams, la cual comienza a involucrar variaciones en la sangría tipográfica a partir de las décadas del treinta y del cuarenta, y cuyo correlato poetológico lo conforman la meditación en torno a las nociones de "pie variable" (*variable foot*) y "línea triádica" (*triadic line*), núcleo de la poética tardía del autor norteamericano (cf. Williams, 2003a [1967] y 2003b [1964]).

Como ejemplo temprano, en efecto, cabe mencionar "Rain" (1991 [1930]: 343-346) –calificado por el mismo Williams como "el mejor poema que he hecho nunca [*the best poem I have ever done*]" (1991: 527)–, poema que por la simple homonimia y la primera percepción visual llama la atención de quien además tenga ante sus ojos el "Lluvias" arturiano.[209] "Rain" es un poema que tematiza los efectos propicios de la lluvia y el amor en la captación transparente y particularizada de las cosas del mundo. Lo interesante para el estudioso de Arturo, ahora bien, es que el poema de Williams, por una parte, incluye dentro de dichas cosas a las palabras mismas, pero, por otra, opta también por exhibir, en la disposición espaciada de los versos, la aspiración a que sean captadas como objetos en sí, como realidades individuales:[210]

As the rain falls
so does
                    your love
bathe every
                                   open
object of the world–
[...]
So my life is spent
                                     to keep out love
with which
she rains upon

the world
of spring
drips
so spreads
the words
far apart to let in
her love
[...]

En la articulación de los elementos temático, poetológico y formal –la lluvia, la autonomía de la palabra y el verso espaciado– el poema de Williams constituye un ilustrativo antecedente de "Lluvias" y, en general, de los poemas finales de Aurelio Arturo.

Más allá de la cuestión de la influencia, conviene notar que la integración consciente de la espacialidad textual en el poema puede entenderse como la intensificación y ampliación del perseverante acecho arturiano a las fuentes de la palabra poética. Se trata de un nuevo nivel conquistado de la escucha autorreferencial, un nuevo estadio del aguzamiento del oído en su dinámica interna.

Hasta ahora, los poemas habían incluido en sus versos esta escucha de varias maneras: como tema explícito en el plano argumental (cf., por ejemplo, "Silencio"), como multiplicidad de voces en la armadura de la mediación ("La ciudad de Almaguer"), como registro onomatopéyico en la línea fonética ("Canción de hojas y lejanías"). La palabra en su materialidad textual no había ingresado al campo de percepción de la subjetividad poética.[211] Con "Lluvia", "Tambores" y "Yerba" esta situación se revierte.

Los versos, ciertamente, siguen tematizando voces y palabras: a las lluvias se las oye en su "pausado silabeo" ("Lluvias", v. 3), sus "lentas sílabas" (v. 6), su "cantinela" (v. 7), su "voz quejumbrosa" (v. 9), sus "insidiosas canciones" (v. 20), su "palabra germinal" (v. 21), "sus palabras húmedas / embaidoras" (vv. 33-34), su "treno" (v. 37), en fin, en lo que "hablan" (v. 10), en lo que "siguen narrando" (v. 12); los tambores, a su turno, suenan y transmiten "la palabra humana / la palabra del hombre y que es el hombre" ("Tambores" vv. 35-36); mientras que la yerba, finalmente, "susurra" ("Yerba" v. 16) y exige que se escuche su "tenue voz" (v. 37). Pero propio de estas manifestaciones sonoras, en comparación

con lo que ocurre en poemas más tempranos, es su halo expansivo, el alcance, ahora alargado, de la señal acústica (de los tambores, por ejemplo, se dice que transmiten la palabra "en la tierra hasta muy lejos" [v. 34]). Ello tiene que ver con que los elementos que la emiten vienen descritos en su condición diseminal, esto es, con que aparecen como pobladores o viajeros de grandes extensiones de cielo y tierra.

La pregunta es, sin embargo, qué dice de la palabra –de cómo la entiende el autor del poema–, el hecho de que se la adscriba a un sujeto que se disemina, un sujeto que, como la yerba, "ocupa las ciudades / traspasa la montaña" (vv. 50-51). La respuesta, a mi modo de ver, yace en la tendencia delineada en la transformación de la instancia mediadora a lo largo de la *œuvre*, valga decir, en la emergencia en el hablante de la conciencia de su vínculo con una totalidad. De manera análoga, la palabra experimenta una tendencia similar respecto de quien la oye, en cuanto que su presencia se percibe en expansión y a sus fuentes se le asocia ubicuidad: "palabra omnipresente", dice, con precisión, uno de los poemas tardíos ("Palabra", v. 12).

En vista de esta omnipresencia, al lector le resulta, antes que aventurado, más bien necesario establecer el nexo entre la extensión tematizada y la extensión escrita, es decir, entre la peculiaridad espacial de la versificación y la peculiaridad expansiva de la palabra. Y no tanto porque la disposición dispersa de los versos pretenda en primer término simular, póngase por caso, los puntos de agua en una superficie –el escalonamiento de versos breves en el poema de Williams tampoco se agota en la simulación del goteo–, sino porque, de modo más complejo, la extensión espacial del texto termina siendo también un ámbito colonizado por el impulso totalizador.

Con esta propiedad centrífuga convive un segundo aspecto de la tardía representación arturiana de la palabra. Me refiero a lo aludido en los versos ya citados de "Tambores" que hablan de "la palabra humana / la palabra del hombre y que es el hombre" (vv. 35-36); pero también a lo aludido en el retrato de la aldea que muere de sed mientras espera "esa palabra húmeda" ("Sequía", v. 35). Se trata de la palabra como sustancia de humanidad, la palabra

como promesa terrenal de salvación por el arte.

Ahora bien, que la centralidad atribuida a la palabra se haga patente mediante imágenes de expansión es posible precisamente porque a su turno la representación espacial experimenta con respecto a la de los poemas anteriores una ampliación de sus límites. Esta ganancia en dimensiones se manifiesta no solo en la ya comentada conciencia de la espacialidad textual, sino también en el hecho de que en los últimos poemas arturianos el espacio del mundo narrado multiplique su extensión. Si en la etapa creativa en torno a *Morada al sur* el espacio del mundo narrado consiste sobre todo en la casa y el campo de la infancia además del lugar no sureño desde donde el yo lírico capta y en ocasiones salva su lejanía –el eje sur-norte tematizado por algunos críticos (cf., entre otros, Maglia, 2001 y Restrepo, 2003)–, en los poemas tardíos consiste ya en una virtual totalidad, cuya gestación, valga recordar, es el objeto del relato mítico “Morada al sur”. Por poner un caso, la aldea de “Sequía”, indeterminable como objeto topográfico, hace pensar más en un espacio prototípico, total, que en una parcela de geografía concreta.

Dando por descontado el rasgo universal del hablante profético, por lo menos otros tres elementos de los poemas se dejan leer en coherencia con esta intención totalizante: el recurso al plural, la duda sobre la ubicación de lo que se oye y la dilatación de las coordenadas temporales. Los versos hablan de “ciudades”, “selvas”, “desiertos”, de “valles y valles”; la palabra húmeda que espera la aldea seca se oye “no se sabe en dónde”, de los tambores “nadie sabe quién los toca / ni dónde”; y las lluvias, finalmente, son “inmemoriales”, hablan de “edades primitivas”, así como los tambores “suenan en siglos y milenios lejanos”. Tomados en conjunto, estos espacios conforman en su dispersión e indefinición una suerte de universo abierto difícilmente individualizable mediante la relación deíctica con un hablante. Mientras que el yo lírico en los poemas de juventud pudo decir: “Ésta es la tierra que ama mi corazón”, ahora el hablante profético, en cambio, nombra ya de modo impersonal “la ancha tierra”, extiende su visión hasta aquello que “Yerba” formula como “el límite del horizonte”.

***

Para el análisis de la producción tardía de Aurelio Arturo se ha tomado en cuenta la secularización como faceta predominante de la modernidad en los contextos histórico y literario de los años sesenta y setenta en Colombia. En concreto, se ha apelado a la idea de que en la violencia se manifiesta la ausencia de una ética secular. Como segundo aspecto de la modernidad parcial se ha acudido al crecimiento acelerado de las ciudades.

En el ámbito literario, el proceso de secularización fue registrado y publicitado por el Nadaísmo. El movimiento nadaísta, inspirado por el diagnóstico filosófico de la muerte de Dios, encauza su energía crítica en ataques contra la moral y la Iglesia católicas. En esta disputa, los autores nadaístas, activos predominantemente en el ámbito de la poesía, se valen ellos mismos de formas retóricas de corte religioso, dentro de las cuales se cuenta el discurso profético.

Justamente la subjetividad profética (o visionaria) estructura una parte representativa de la poesía que se publica durante las dos décadas en cuestión, incluyendo la de Aurelio Arturo. Si se parte de una caracterización del *poeta vates* según la cual le son propias una experiencia de inspiración, una dignidad distintiva y una actitud crítica, cabe identificar en las poéticas de Jaime Jaramillo Escobar y José Manuel Arango rasgos visionarios. En cada caso, sin embargo, dichos rasgos se materializan de modo bastante disímil, incluso opuesto, de tal suerte que mediante el recurso a ambos poetas se hacen delimitables los extremos entre los cuales tercia la poesía visionaria de Aurelio Arturo. Esta poesía, por otra parte, no solo responde a un entorno extratextual específico, sino que también se transforma de acuerdo con la dinámica interna del proceso de individuación, proceso cuyo estadio culminante es precisamente la forma visionaria.

En el contexto del avance de la secularización, el *poeta vates* problematiza su identidad clásica y asume rasgos contemporáneos de corte secular. Jaime Jaramillo Escobar, quien no se cohíbe a la hora de adscribirle al poeta una "supraconciencia" ni a la hora de reproducir en algunos poemas tempranos el *pathos* altisonante de la

retórica profética, acude sin embargo de manera sistemática al recurso humorístico para desdramatizar la narración en sus versículos. También procura, sobre todo en su poesía posterior, la inmersión del poema en la corriente anónima de las creaciones colectivas mediante la imitación de formas discursivas populares.

La poesía de José Manuel Arango opera de acuerdo con otros principios estilísticos. La economía y concentración de sus poemas, sin concesiones a la altisonancia profética ni a la elocuencia popular, se orienta más bien por la brevedad y densidad del instante visionario. Dicho instante acontece como intuición en lo percibido de una antigua unidad originaria, como captación de una pervivencia salvaje. El sujeto de la visión, titular él mismo de esas herencias arcaicas, es a su turno perfilado por Arango como un transeúnte común y corriente cuya discreta peculiaridad se define por una mayor atención a las manifestaciones mundanas de pandemonismo. Además, como transeúnte, la subjetividad poética es un personaje de ciudad, lo cual significa que se propone articular la experiencia urbana –el vagabundeo, la muchedumbre, la vigilia nocturna, el terror de la guerra sucia– con un interés del que carece la poesía de Aurelio Arturo.

De lo que, ahora bien, dicha poesía no carece es de una articulación de la experiencia moderna de la secularización. Aurelio Arturo forja a partir del marco contextual del desencantamiento del mundo la imagen de las hadas que se pudren y la imagen de la aldea herida por la sed. “Canción de hadas”, asiento de la primera imagen, problematiza dicho desencantamiento en su relación con la existencia misma del canto; “Sequía”, asiento de la segunda, modula mediante un hablante visionario la incierta esperanza de la superación del estado agónico de falta con el advenimiento de una palabra húmeda.

El hablante visionario es la forma que asume la subjetividad poética después de la narración totalizante de “Morada al sur”. Tanto en él como en la representación del espacio se verifica una ampliación de las dimensiones. La integración de la extensión espacial del texto en la intención de sentido de los poemas finales ha de entenderse como el aumento de la conciencia espacial del hablante. Esta ganancia de radio, por otra parte, concierne a la

palabra misma, la cual se convierte en depositaria de esperanzas de salvación y vitalidad mediante su modulación artística.

Consideraciones finales

La respuesta de la obra de Aurelio Arturo a la crisis tardomoderna de la subjetividad en su relación con el lenguaje y consigo misma consiste en el relato lírico-narrativo de una individuación. Individuación significa, en términos generales, conciencia de la unidad paradójica con el cosmos; en términos arturianos, quiere decir dos cosas a la luz de lo expuesto en el presente estudio: por un lado, el ingreso parcial y nunca del todo asegurado de la voz lírica (de la palabra poética) al conjunto de elementos de la naturaleza creadora, a su corriente fecundadora y vivificante, a aquello que, en suma, al final de "Morada al sur" se designa "soplo vivo / del viento" (5, vv. 1-2); en segundo lugar, individuación quiere decir que la subjetividad alusiva a dicha voz lírica se transforma en el sentido de una ampliación de la conciencia y de su radio de percepción, proceso que se verifica como integración de contenidos cada vez más universales, cada vez menos privativos del individuo y menos limitados en el espacio y el tiempo.

El cometido de la palabra individuada, para precisar el primer aspecto, no es tanto mimetizarse de manera formal con el resto de sonidos en que se manifiestan los elementos –sonidos, sin embargo, de los que se sabe originariamente emparentada–, cuanto participar en el concierto por ellos orquestado sin perder su tonalidad individual. En medio de la manifestación sonora del mundo en su faceta rural y elemental, esto es, en medio de las "canciones" de las hojas, los cielos, las montañas, los pájaros y los caballos, la voz lírica sigue siendo, al decir de unos versos tardíos, "la palabra humana / la palabra del hombre y que es el hombre [...]" ("Tambores", vv. 35-36). Pero, además, dicha palabra procura hacer audible un impulso creador originario, canalizar el eco de un

momento mítico indiferenciado en el que las palabras no eran significantes vinculados exteriormente a significados sino la emergencia de las cosas mismas.

Los poemas, según se vio, hablan en este sentido de "palabra germinal" ("Lluvias", v. 21), la cual, valga añadir, se deja emparentar con lo que Walter Benjamin denomina "el lenguaje puro del nombre [*die reine Sprache des Namens*]", es decir, el lenguaje creador evocado en la representación bíblica de la Creación –"En Dios es el nombre creador [*In Gott ist der Name schöpferisch*]", dice Benjamin (1991 [1916]: 148, 153)–, y, en general, con la concepción mítico-mágica según la cual palabra y nombre "no designan ni significan, sino que son y actúan [*bezeichnen und bedeuten nicht, sondern sie sind und wirken*]" (Cassirer, 2002: 49). En el presente estudio se mostró que los versos analizados modulan este "ser" y este "actuar" de la palabra a partir de imágenes de la naturaleza dispensadora de vida: a las palabras se las nombra como "llenas de rocío", como "germinar melódico", como "olor de flor abierta", como "líquidas" y "húmedas", en fin, como "fresco tambor".[212] Y justo este interés en representar la emergencia de la voz recurriendo al ámbito metafórico de los nacimientos naturales explica la persistente exploración autorreflexiva y autorreferencial de los poemas. La voz del hablante arturiano desanda sus propios orígenes porque su interés es la palabra como origen, la palabra como impulso seminal.

Esta condición original, ahora bien, constituye por otra parte una aspiración en sí misma irrealizable. A "la palabra del hombre" la acompaña la conciencia de un desgarramiento inicial e irrestituible, entiende que, por ejemplo, la búsqueda de la fuerza nominativa originaria puede dar con la palabra como "moneda falsa" ("Palabra", v. 30). Cuatro de los siete poemas analizados correspondientes a la segunda y la tercera etapa de creación dan cuenta, en efecto, de la diferencia entre una palabra plena situada en el pasado y la ausencia de esa plenitud en el presente del hablante. En concreto, muestran que al "rumor de la vida" oído durante su infancia por los hermanos de "Canción del ayer" lo suceden palabras "míseras" y con "niebla" (vv. 27, 20, 25); que el "gemido gozoso" audible para el corazón del yo lírico en "Canción

de amor y soledad" deviene apenas entrega de "ceniza" al viento (vv. 21, 23); que el hablante que agradece en "Rapsodia de Saulo" la antigua vida buena en el sur se sabe diferente del hombre viejo que contaba historias al pie de los ríos; que de las hadas, cuyas canciones eran "fresca agua recóndita", no queda sino "un silencio duro, sin manantiales" ("Canción de hadas" vv. 8, 19); y que, en fin, en vez del "agua que brilla y canta", se oye ahora solo la procacidad de la sed ("Sequía", vv. 33, 7).

Y, no obstante, pese a dicha conciencia de la diferencia, el lector está obligado a percatarse de que los versos también se abren a la posibilidad de un hallazgo pleno de la palabra buscada. Los tres poemas restantes lo ilustran de diversas maneras. Así, por ejemplo, se constató que, tan audible como presente es la tierra del poema temprano "Ésta es la tierra", las palabras del tú lírico interpelado en "Interludio" acompañan al hablante "a través de las horas del día" y se le hacen perceptibles "aun de extremo a extremo" (vv. 2, 5); que, por su parte, la escucha de ese mismo tú lírico, figura arquetípica nocturna en "Qué noche de hojas suaves", conduce a que el hablante anuncie sin reservas un canto con "voz de sombra llena" (v. 24); y que, finalmente, esta misma certeza tense la actitud del hablante de "Morada al sur", quien cierra el poema declarando sin vacilación haber "escrito un viento", haber "narrado / el viento; sólo un poco de viento" (vv. 1, 3-4). Formulado en los términos del poema "Palabra", la palabra no es solo "moneda falsa", es también la "moneda de sol" (vv. 30, 28) a la que puede acudirse de manera fiable "para saber quiénes somos" y reconocer cuál es "nuestro yo" y "nuestra tribu" (vv. 32, 36, 37) y en la que por tanto se actualiza de manera fidedigna un potencial denominativo.

Palabra del hombre o palabra germinal, moneda falsa o moneda de sol: la poesía de Aurelio Arturo canta unas veces lo uno, otras veces lo otro. Se trata de un vaivén independiente incluso de la fase creativa que se tome en consideración, pues, a propósito de la facultad nominativa de la palabra, tanto en los poemas pertenecientes a la época de *Morada al sur* como en los poemas tardíos –las dos fases, en definitiva, de mayor relevancia literaria– tiene cabida la articulación de la falta junto con la articulación del acierto. De ello se deriva la importancia del poema "Sequía".

Mediante la referencia a una palabra que se oye, aunque "*no se sabe en dónde*" (v. 36, énfasis mío), el poema, a mi juicio, modula de modo difícilmente superable la irresolución estructural de la lírica de Aurelio Arturo en torno a la crisis de la relación entre la subjetividad y el lenguaje. Dejar que la irreversibilidad de la sequía coexista con la certeza de su final y hacer que tal contradicción se cristalice en la mención de una "palabra líquida" al mismo tiempo audible e ilocalizable, presente y distante, constituye una afortunada síntesis de las contradicciones del espíritu tardomoderno. En concordancia con dicho mérito poetológico cabría situar los versos de "Sequía" –por cierto, uno de los poemas menos divulgados de la última etapa–[213] al mismo nivel de relevancia de los de "Morada al sur".

El modo como la poesía de Aurelio Arturo delinea la transformación de la subjetividad, para precisar el segundo aspecto de la individuación, se inscribe en la rama de aquellas respuestas literarias a la crisis tardomoderna del sujeto que procuran, mediante diferentes estrategias, la reconstitución de la identidad cuestionada. Dentro de la otra rama se encuentran, recordando la clasificación de Peter Zima, las respuestas que desisten de dicho cometido o que lo exponen a la parodia y a la ironía. Para el primer caso Zima habla de modernidad literaria; para el segundo, de posmodernidad (*cf.* Zima, 2001: 189-ss). La obra de Aurelio Arturo –ajena a dinámicas posmodernas de disolución y fragmentación– opta por el afianzamiento literario-moderno de la subjetividad, tanto en cada una de las formas específicas asumidas a lo largo de las fases creativas como en la forma general que resulta de considerarlas parte de un proceso unitario.

La *subjetividad colectiva* de los poemas de juventud, por ejemplo, se forja en la convicción del poder transformador que asiste al grupo desde donde eleva su voz el hablante. Las estructuras sociales por revertir así como la concepción estética que ellas favorecen no son tanto una amenaza para la subjetividad cuanto un estímulo para la acción optimista de los hombres nuevos. Algo semejante ocurre a propósito de la *subjetividad lírica* en los poemas intermedios: su inmersión en la interioridad del inconsciente desemboca menos en una disgregación polifónica del yo que en una rememoración,

vivificante y concatenante para el sujeto, de las experiencias arquetípicas de la infancia, el amor, la amistad y la pertenencia a un cosmos. La *subjetividad profética*, por su parte, implica como tal una dignificación de la instancia mediadora. Aunque la visión hace de ella el escenario de una experiencia heterónoma de sí misma a causa de la irrupción del fundamento transubjetivo (Dios, musa, inconsciente colectivo), el visionario encarna una forma robustecida de subjetividad en la medida en que la voz individual resulta integrada en la amplitud de una voz humana genérica. Y, así como cada una de estas formas específicas constituye una variante afirmativa de la subjetividad, así la individuación en su forma general no es algo diferente de un proceso afirmativo en el que el yo abandona la identificación inconsciente con una instancia mayor en función del reconocimiento ilustrado de sus propios contornos y de su pertenencia a una totalidad que lo rebasa.

Ahora bien, el proceso de individuación es una transformación arquetípica, lo cual significa que la forma literaria que asume a lo largo de las etapas de la poesía arturiana es una manifestación histórico-cultural de un esquema intemporal, esquema que, para volver a citar a Thomas Mann, hace parte del tiempo primordial del mito (cf. Mann, 1982 [1936]: 921). Es decir, a la crisis de la subjetividad tanto en su relación con el lenguaje como en su relación consigo misma, la obra de Aurelio Arturo responde con concepciones míticas (reflejo de ello al nivel microtextual es por ejemplo el uso de los motivos bíblicos registrados en los análisis de las páginas anteriores: la escalera de Jacob, el arribo de Cristo a Jerusalén y la visión en el desierto, por mencionar solo los que no aparecen en "Morada al sur").[214] Ello revela no obstante un signo de modernidad, pues el recurso al mito, si se sigue a T. S. Eliot, es una manera de dar "forma y sentido al enorme escenario de futilidad y de anarquía que constituye la historia contemporánea [*a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history*]" (Eliot, 1975b [1923]: 177). Esta manera de dar forma y sentido es tanto más interesante cuanto que es consciente de su gratuidad. En los poemas arturianos el recurso al mito es, en efecto, el recurso a sus límites: en ellos, como bien lo ilustra la figura del profeta que no sabe, el mito cuenta y canta su

ausencia.

***

Para finalizar, esbozo a continuación dos líneas de profundización –una intercultural, otra comparatística– de los hallazgos que se incluyen en el presente estudio y que pueden motivar posteriores investigaciones en torno a la obra de Aurelio Arturo y en general a la poesía colombiana. A las páginas anteriores las animó, entre otras cosas, un interés historiográfico de acuerdo con el cual se deja sin fundamento el obstinado hábito crítico de calificar de "insular" la creación arturiana.[215] Si bien me propuse mostrar, en relación con la representación del espacio y de la subjetividad, la dinámica interna que motiva sus diferentes configuraciones, objeto de estudio fue asimismo el entorno local histórico y literario en intercambio con el cual surgieron los poemas arturianos. Pues bien, este interés en poner la obra de Arturo "en situación" puede ampliarse de varias maneras. Menciono dos:

En primer lugar, resultaría interesante explorar, sobre la base de su substrato arquetípico, las relaciones de la poesía arturiana con la poesía indígena.[216] La disposición actual para el diálogo intercultural, no solo de parte del establecimiento académico literario en Colombia, sino también de los autores indígenas, puede encontrar en la obra de Arturo una ocasión de avivamiento dado que los elementos míticos de los poemas del nariñense serían en principio susceptibles de entrar en resonancia con el cultivo consciente de la ancestralidad en la oraliteratura indígena.[217] Oralitores de relativa visibilidad hoy en día son por ejemplo Fredy Chikangana (1964), Vito Apüshana (1965) y Hugo Jamioy Juagibioy (1971).[218] La concepción junguiana del inconsciente colectivo y de los arquetipos calificaría de hecho como herramienta teórica de análisis, a juzgar por la vigencia que para el caso de las literaturas indígenas le atribuye en estudios y compilaciones Miguel Rocha Vivas, uno de los principales investigadores del campo.[219] Por otro lado, dicha exploración podría además tematizar la eventual continuidad entre los elementos cosmogónicos de "Morada al sur" y los mitos de creación de las diferentes comunidades

indígenas, los cuales, al menos en el papel, han sido considerados a menudo parte del canon poético nacional (cf. Ospina, 1991; Robledo y González, 2011, y Mattos, 2012). O, a la inversa, podría tematizar el efecto desestabilizador (cf. Vargas Pardo, 2013: 112-ss) que para las nociones hegemónicas de poesía tiene la oralidad indígena y evaluar si y hasta qué punto la poesía arturiana –interesada ella misma en una palabra alternativa– participa de la desestabilización.

En segundo lugar, desde la perspectiva comparativa de un estudio de influencias, la obra de Aurelio Arturo podría ponerse en relación estrecha –recorriendo el sentido inverso del eje centro-periferia– con figuras canónicas de la poesía moderna europea. A propósito del siglo XX, en el presente estudio se hizo referencia, entre otros, a T. S. Eliot, a William Carlos Williams, a Gottfried Benn. Pero la contextualización literaria de la obra arturiana se limitó deliberadamente al panorama nacional. En todo caso, no sería aventurado basarse en "Morada al sur" y, concretamente, en el modo como articula elementos míticos con la representación del espacio y con la tematización de la palabra poética para rastrear conexiones con los siguientes títulos: "Pour fêter une enfance", incluido en *Éloges* (1911), de Saint-John Perse (1887-1975); *Le cimetière marin* (1920) de Paul Valéry (1871-1945); *The Waste Land* (1922), de T. S. Eliot (1888-1965) y "Más allá", poema inaugural de *Cántico* (1928), de Jorge Guillén (1893-1984).[220]

Salvo para el caso de Jorge Guillén, dentro de la biblioteca personal de Arturo se encuentran volúmenes no solo *de* los mencionados poetas sino también *sobre* ellos, las más de las veces con fecha previa a la publicación de "Morada al sur".[221] Perse, Valéry, Eliot y Guillén eran en todo caso autores muy presentes en la década del cuarenta. Entre 1944 y 1948 se publican los cuadernillos de poesía *Cántico*, proyecto editorial que se inspira claramente en el poeta español, que también dedica un número a Valéry, y en el que además Arturo participa con una entrega de poemas (cf. Cobo Borda, 2007: 197). Por otro lado, Jorge Zalamea (1905-1969) se ocupó de traducir a partir de 1949 casi toda la obra de Perse. En el 46, con la concesión del premio Nobel, se multiplicaron los comentarios sobre Eliot y las traducciones de su

obra. No es descartable que Arturo, con manejo prematuro del francés y del inglés y con acceso a libros extranjeros gracias a las importaciones de su padre, haya sido uno de los lectores más tempranos de estas figuras. Cabría incluso integrar en el corpus comparativo a los poetas de lengua griega Constantino Cavafis (1863-1933) y Giorgos Seferis (1900-1971), cuyo cultivo en versiones francesas e inglesas fue constante por parte del autor nariñense.[222]

Apéndice

Héctor Rojas Herazo (1921-2002)

“Responso por la muerte de un burócrata” (1958)

Se te ha borrado súbitamente el mundo (1)
como la lámpara que trasladan a otro aposento. (2)
Ahora son tus tres eternidades de sombra (3)
pues tus sentidos se enfrentan a una nueva inocencia. (4)
Déjame, hermano mío, humedecer mi alma (5)
con la lluvia de tus células bajo la piedra. (6)
Déjame ahora aspirar el olor que tuviste un domingo, (7)
el olor de tu traje ese domingo con lilas, (8)
cuando descubriste, con ternura parecida al remordimiento, (9)
la cintura de tu mujer (10)
al desnudar una naranja frente al retrato de tu padre. (11)
Déjame recordar el puntito de grasa (12)
en tu corbata de hombre numerado (13)
cuando acariciabas la silueta de una artista de cine (14)
con tus dedos azorados en la gaveta del escritorio. (15)
Déjame, ¡oh burócrata!, llorar por tus quincenas atrasadas (16)
y tus piyamas demasiado sucias (17)
y por las imperceptibles cicatrices que dejaron en tu rostro (18)
las sucesivas liturgias del jabón y la cuchilla de afeitar. (19)
Porque ahora eres profundo y hermoso (20)
como un camino recordado desde otro país. (21)
Ya no buscarás tu nombre, hermano mío, (22)
con tu apellido equivocado, (23)

en la modesta narración de un cumpleaños
en el último rincón de un periódico.
Ni alisarás el cristal de tus lentes
mientras un monarca de papeleta
te amonesta por el pecado de retrasarte
contemplando la mañana perfumada por el mugido de los eucaliptos.
Ni llorarás por la huella de las estaciones
sobre un adiposo libro de contabilidad.
Ahora, pariente delicado del gusano y el ángel,
te disuelves levemente mientras el calendario revolotea sin sentido
sobre las excrecencias farmacéuticas que dejaste sobre tu lecho.
Ya ha terminado el suplicio de los ruidos y los sabores
que circundaron la monotonía de tus sesenta años.
Ahora –hombre alimentado por tantos y tan diminutos mendrugos–
has alcanzado, ¡por fin!, la gloria de la putrefacción
pues tu nombre es, apenas, un poco de tinta
que deshace la lluvia sobre el cartel de una esquina
o la rúbrica dibujada en el papelito
que acaban de arrojar a la canasta de los desperdicios.
¡Qué lejos, ahora, tu mechón, sobre la frente
y la furiosa erección de tus células
cuando olfateabas el abrigo de una secretaria
abandonado en el lavabo de tu oficina!
¡Qué lejos ahora la fruta al mediodía,
la revista semanal bajo la axila,
y el zumbido de las moscas en tu ventana de convaleciente!
¡Qué distante queda ahora de ti
el cinematógrafo de tu barrio
y la solterona que todos los días espera frente a tu puerta
el bus de las tres de la tarde!
¡Qué absurda te debe resultar en la cal del silencio
la distancia que media entre tus párpados y la mejilla del amigo
cuando escuchabas la súplica de un préstamo
a la puerta de un ministerio!
Acá has dejado la hojarasca de tus tarjetas timbradas,
las medias zurcidas en la maleta de tu tía,
la palabra tul que pronunciabas cuando estabas triste.
Acá has dejado un bulto vago,
la memoria de una tos,
el gesto de tu mandíbula cuando presentías el ácido de un limón
en la vitrina de un restaurante.

Desde tu ausencia,
desde la estrella que empieza a temblar
en la penumbra de tus zapatos con tacones comidos,
te veo ahora, poderoso y desnudo como la madera,
eterno ya, tranquilo,
con el paraíso conquistado
a través del purgatorio de tus copulaciones solitarias.
Te veo –¡oh dolorosamente extraño, oh dulcísimo niño mío!–
en un círculo donde la destrucción
tiene la belleza y el orden
que hace vibrar el oculto lirio de las estatuas.
Te veo, aureolado por un ascua magnífica,
en el centro de tu gran llaga,
santificado por la crepitación de tus líquenes,
impartiendo un nuevo ritmo a la lombriz y al estiércol.
Y acá arriba, ¡Dios mío, acá arriba!, entre árboles y casas e impalpable ceniza,
tu nómina buscándote como un perro enlutado.

Tomado de: Héctor Rojas Herazo (2004: 260-262), *Obra poética 1938-1995*, edición de Beatriz Peña Dix, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Andrés Holguín (1918-1989)

“Epitafio para mi tumba” (1959)

Aquí yace.
Aquí yacen su alma y su cuerpo.
No lo busquéis en otra parte
o buscadlo en todo el universo.
Habita ahora en la muerte
en su patria de siempre.
pues un sudario invisible le envolvía
mientras vivió entre los hombres.
Amó la simplicidad de la vida
y la gracia que fluye de las cosas y las palabras.
Hablaba
con la timidez reflexiva
de quien no está seguro de nada.
Miraba el futuro
con los ojos espantados de un niño en la noche
y presentía con terror el último naufragio.
Un día,
el mar le tendió la palma azul de su mano
y le llevó, como a un niño perdido, de uno a otro continente.
Viajó, así, por extraños países,
pero ya desde antes era un extranjero,
pues extranjero es el que no comprende la tierra que habita.
La noche maternal le sorprendió muchas veces
llorando de angustia sobre su hombro,
en el abismo de su misterio sin respuesta.
Buscó en todas las páginas abiertas
una explicación del mundo, de su presencia en la tierra,
del gusano del mal que roe el globo
y aparece en la más humilde de las manzanas.
No creía en la resurrección de los muertos
sino en el viaje eterno de sus cenizas.
Habló con Dios, para saber si existía,

pero nada respondió al llamamiento de su corazón
y su pregunta se encendió y se perdió en el vacío
como un relámpago sin trueno.
Los magos de la tribu
examinaron las entrañas de las aves que él presento
y tampoco supieron decirle cuál era la respuesta del oráculo.
Se inclinó muchas veces
sobre la página en blanco
para dibujar las estrellas de su júbilo
o trazar las líneas rotas de su obsesión de la muerte.
Aquel melódico río que refleja el arcano de todas las cosas,
le acompañó como una camarada fiel,
amiga de los ojos siempre claros,
opio hecho de la misma realidad,
último secreto en la última entraña del ser, poesía.
El amor dibujó en las líneas de sus manos
un solo rostro de mujer, la única,
la misma que señalaron, en un tácito acuerdo,
el corazón, los sueños y el sexo.
Así, el amor encendió en la noche de su sangre
una voraz hoguera,
como los hombres no habían visto jamás:
su puro resplandor
era el de una partícula de radio en la sombra.
La amistad embelleció también sus más hermosos días.
Murió una noche
con un último grito de angustia,
cerrando los ojos para poder abandonar la hermosura del mundo,
para poder entrar en la muerte
como un misterio en otro misterio.
Fue enterrado, según su voluntad,
en un campo abierto, cerca del mar,
sin cantos, sin mármol ni enjambres de aguas esotéricas,
en la simplicidad de la tierra, sudario de todas las razas,
con su cuerpo desnudo contra la oscura tierra
–puñado de cenizas en la apretada ceniza del suelo–
como fue enterrado el primero de los hombres.
Despojado así de todo, incluso de sí mismo,
regresó a la eterna combustión de donde vino,
al espantable pero fecundo misterio.
No oréis por él,

que la tierra dispersa no escucha la palabra del hombre.
No preguntéis por él,
que sus cenizas lloran en torno vuestro.
No recordéis su vida,
que su vida renace para llorar la belleza del mundo
y los delirios del amor
cuando alguien la recuerda.
No esperéis su retorno
ni en los engañosos vestidos de niebla
ni en el milagro elemental de un ser distinto.
Dejadlo aquí.
No visitéis su tumba vacía.
Dejad que el tiempo
borre su tumba
como borra la tumba de todos los hombres
según el destino de la tierra enloquecida.

Tomado de Andrés Holguín (1959: 9-11), *Sólo existe una sangre*, Bogotá, Mito de Poesía.

Álvaro Mutis (1923-2013)

“Moirologhia”[223] (1965)

Un cardo amargo se demora para siempre en tu garganta (1)
¡oh Detenido! (2)
Pesado cada uno de tus asuntos (3)
no perteneces ya a lo que tu interés y vigilia reclamaban. (4)
Ahora inauguras la fresca cal de tus nuevas vestiduras, (5)
ahora estorbas, ¡oh Detenido! (6)
Voy a enumerarte algunas de las especies de tu nuevo reino (7)
desde donde no oyes a los tuyos deglutir tu muerte y (8)
hacer memoria melosa de tus intemperancias. (9)
Voy a decirte algunas de las cosas que cambiarán para ti, (10)
¡oh yerto sin mirada! (11)
Tus ojos te serán dos túneles de viento fétido, quieto, fácil, incoloro. (12)
Tu boca moverá pausadamente la mueca de su desleimiento. (13)
Tus brazos no conocerán más la tierra y reposarán en cruz, (14)
vanos instrumentos solícitos a la carie acre que los invade. (15)
¡Ay, desterrado! Aquí terminan todas tus sorpresas, (16)
tus ruidosos asombros de idiota. (17)
Tu voz se hará del callado rastreo de muchas y diminutas bestias de color pardo, (18)
de suaves derrumbamientos de materia polvosa ya y elevada en pequeños túmulos (19)
que remedan tu estatura y que sostiene el aire sigiloso y ácido de los sepulcros. (20)
Tus firmes creencias, tus vastos planes (21)
para establecer una complicada fe de categorías y símbolos; (22)
tu misericordia con otros, tu caridad en casa, (23)
tu ansiedad por el prestigio de tu alma entre los vivos, (24)
tus luces de entendido, (25)
en qué negro hueco golpean ahora, (26)
cómo tropiezan vanamente con tu materia en derrota. (27)
De tus proezas de amante, (28)
de tus secretos y nunca bien satisfechos deseos, (29)

del torcido curso de tus apetitos, (30)
qué decir, ¡oh Sosegado! (31)
De tu magro sexo encogido sólo mana ya la linfa rosácea de tus glándulas, (32)
las primeras visitadas por el signo de la descomposición. (33)
¡Ni una leve sombra quedará en la caja para testimoniar tus concupiscencias! (34)
“Un día seré grande...” solías decir en el alba (35)
de tu ascenso por las jerarquías. (36)
Ahora lo eres, ¡oh Venturoso!, y en qué forma. (37)
Te extiendes cada vez más (38)
y desbordas el sitio que te fuera fijado (39)
en un comienzo para tus transformaciones. (40)
Grande eres en olor y palidez, (41)
en desordenadas materias que se desparraman y te prolongan. (42)
Grande como nunca lo hubieras soñado, (43)
grande hasta sólo quedar en tu lugar, como testimonio de tu descanso, (44)
el breve cúmulo terroso de tus cosas más minerales y tercas. (45)
Ahora, ¡oh tranquilo desheredado de las más gratas especies!, (46)
eres como una barca varada en la copa de un árbol, (47)
como la piel de una serpiente olvidada por su dueña en apartadas regiones, (48)
como joya que guarda la ramera bajo su colchón astroso, (49)
como ventana tapiada por la furia de las aves, (50)
como música que clausura una feria de aldea, (51)
como la incómoda sal en los dedos del oficiante, (52)
como el ciego ojo de mármol que se enmohece y cubre de inmundicia, (53)
como la piedra que da tumbos para siempre en el fondo de las aguas, (54)
como trapos en una ventana a la salida de la ciudad, (55)
como el piso de una triste jaula de aves enfermas, (56)
como el ruido del agua en los lavatorios públicos, (57)
como el golpe a un caballo ciego, (58)
como el éter fétido que se demora sobre los techos, (59)
como el lejano gemido del zorro (60)
cuyas carnes desgarra una trampa escondida a la orilla del estanque, (61)
como tanto tallo quebrado por los amantes en las tardes de verano, (62)
como centinela sin órdenes ni armas, (63)
como muerta medusa que muda su arco iris por la opaca leche de los muertos, (64)
como abandonado animal de caravana, (65)
como huella de mendigos que se hunden al vadear una charca que (66)

protege su refugio,
como todo eso, ¡oh varado entre los sabios cirios! (67)
¡Oh surto en las losas del ábside! (68)

Tomado de Álvaro Mutis (2002: 135-137), *Summa de Maqroll el Gaviero: poesía reunida,* 2.ª ed., México, Fondo de Cultura Económica.

Referencias

Adler, Jeremy & Ernst Ulrich (1987), *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim, Wiley-VCH.

Adorno, Theodor (1974 [1957]), "Rede über Lyrik und Gesellschaft", en: *Gesammelte Schriften*, tomo 11: *Noten zur Literatur* (pp. 49-68), edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Alstrum, James J. (2000), *La generación desencantada de Golpe de Dados. Los poetas colombianos de los años 70*, Santafé de Bogotá, Fundación Universidad Central.

Andrade, Mário de (2002 [1925]), "Modernismo y acción", en: Jorge Schwartz, ed., *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica.

Andreotti, Mario (2009), *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textinterpretation: Erzählprosa und Lyrik*, 4.ª ed. aumentada, Berna, Haupt.

Apüshana, Vito (2010), *En las hondonadas maternas de la piel: Poesía bilingüe = Shiinalu' uirua shiirua ataa*, Bogotá, Ministerio de Cultura.

Arango, Gonzalo, ed. (1963a), *13 poetas nadaístas*, Medellín, Triángulo.

Arango, Gonzalo (1963b), "La poesía nadaísta" en: Gonzalo Arango, ed., *13 poetas nadaístas* (pp. 1-6), Medellín, Triángulo.

Arango, Gonzalo (1974), *Obra negra: Contiene prosas para leer en la silla eléctrica y otras sillas*, edición de Jotamario Arbeláez, Buenos Aires, Lohlé.

Arango, Gonzalo (2013 [1958]), *Primer manifiesto nadaísta y otros textos*, edición de Philippe Ollé-Laprune, México, Vanilla Planifolia.

Arango, José Manuel (2003 [1992]), "Aurelio Arturo y la poesía esencial",

en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. 597-602), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Arango, José Manuel (2009), *Poesía completa*, edición y prólogo de Francisco José Cruz Pérez, Sevilla, Sibila / Fundación BBVA.

Arango, José Manuel (2013), *Prosas*, edición de Luis Hernando Vargas Torres, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Arbeláez, Fernando (2003 [1964]), "Aurelio Arturo: *Morada al sur*", en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. 517-518), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Aristóteles (1999), *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

Ariza, Gonzalo (1978), *Gonzalo Ariza: Pinturas*, con textos de Eduardo Carranza y Gonzalo Ariza, Bogotá, Benjamín Villegas.

Arturo, Aurelio (1946), "Poemas", en: Plinio Mendoza Neira, *Colombia en cifras 1945-1946*, Bogotá, Talleres Prag.

Arturo, Aurelio (1981 [1948]), "La balanza", en: Álvaro Mutis, *Poesía y prosa* (pp. 663-664), Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

Arturo, Aurelio (2003), *Obra poética completa*, edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Assmann, Jan (2003), *Die mosaische Unterscheidung oder der Preis des Monotheismus*, München, Carl Hanser.

Bachelard, Gaston (1942), *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, París, José Corti.

Bachelard, Gaston (1960), *La Poétique de la Rêverie*, París, P.U.F.

Bachelard, Gaston (1974 [1957]), *La poétique de l'espace*, 8.ª ed., París, P.U.F.

Bachelard, Gaston (1992 [1948]), *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, París, José Corti.

Bal, Mieke (1997), *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, 2.ª ed., Toronto, University of Toronto Press.

Bajtín, Mijaíl (1991 [1975]), *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus.

Barba Jacob, Porfirio (2006), *Poesía completa*, ed. de Fernando Vallejo, 2.ª ed., Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

Barth, Mechthild (2009), *Mit den Augen des Kindes*, Heidelberg, Winter.

Barthes, Roland (1984), "La mort de l'auteur", en: *Le bruissement de la langue*, París, Seuil.

Bejarano, Jesús Antonio (1982), "La economía", en: Jaime Jaramillo Uribe, ed., *Manual de historia de Colombia* (pp. 17-79), 3 tomos, Bogotá, Procultura.

Bello, Andrés (1979), *Obra literaria*, selec. y pról. de Pedro Grases, cronología de Óscar Sambrano Urdaneta, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Benjamin, Walter (1991 [1916]), "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen", en: *Gesammelte Schriften* (pp. 140-157), Bd. II. 1, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp.

Benn, Gottfried (1951), *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden, Limes Verlag.

Bense, Max (1965), "Konkrete Poesie", en: *Sprache im technischen Zeitalter* (pp. 1236-1244), Sonderheft, vol. 8, núm. 15.

Beristáin, Helena (1995), *Diccionario de retórica y poética*, 7.ª ed., México, Porrúa.

[Biblia] *La Palabra* [versión hispanoamericana: BLPH] (2010), Sociedad Bíblica de España, disponible en: www.biblegateway.com

Bischof, Norbert (1996), *Das Kraftfeld der Mythen. Signale aus der Zeit, in der wir die Welt erschaffen haben*, München, Piper.

Böhme, Hartmut (2002), "Götter, Gräber und Menschen in der «Antigone» des Sophokles", en: Gisela Greve, ed., *Sophokles. Antigone* (pp. 93-124), Tübingen, Diskord.

Böhme, Hartmut (2005), "Einleitung: Raum - Bewegung - Topographie", en: Böhme, Hartmut (ed.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext* (pp. IX-XXIII), Stuttgart, Metzler.

Bollnow, Otto Friedrich (1963), *Mensch und Raum*, Stuttgart, W. Kohlhammer.

Bonnett, Piedad (2003), *Imaginación y oficio: Conversaciones con seis poetas*

colombianos, Medellín, Universidad de Antioquia.

Bonnett, Piedad (2013), *Lo que no tiene nombre*, Bogotá, Alfaguara.

Borges, Jorge Luis (2002 [1926]), “El tamaño de mi esperanza”, en: Jorge Schwartz, ed., *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (pp. 653-655), México, Fondo de Cultura Económica.

Borges, Jorge Luis (2005), *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé.

Bourdieu, Pierre (1992), *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Seuil.

Bronfen, Elisabeth (1986), *Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus “Pilgrimage”*, Tübingen, Niemeyer.

Burdorf, Dieter (1997), *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart, Metzler.

Caballero Calderón, Eduardo (1943), “El hombre y el paisaje en América”, en: *Revista de Las Indias*, Bogotá, vol. 17, núm. 53, pp. 185-202.

Cabarcas Antequera, Hernando (2003a), “Nota filológica preliminar”, en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. XXV-XXIX), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Cabarcas Antequera, Hernando (2003b), “Índice cronológico de la obra poética”, en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. 3-16), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Cabarcas Antequera, Hernando (2003c), “Morada al sur” (Introducción), en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. 17-34), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Cabarcas Antequera, Hernando (2003d), “Poemas publicados en periódicos, revistas, selecciones y antologías” (Introducción), en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. 70-98), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Cadena Silva, Claudia (1991), “Aurelio Arturo”, en: María Mercedes Carranza, ed., *Historia de la poesía colombiana* (pp. 319-331), Bogotá, Casa de Poesía Silva.

Camacho Guizado, Eduardo (2003 [1963]), “Morada al sur”, en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. 507-514), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Campbell, Joseph (2004 [1949]), *The hero with a thousand faces*, Princeton, NJ., Princeton University Press.

Canfield, Martha L. (2003 [1992]), "La aldea celeste o formas de la vanguardia americanizada", en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. 573593), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Carpentier, Alejo (2003 [1975]), *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*, selección y prólogo de Alexis Márquez Rodríguez, cronología y bibliografía de Araceli García-Carranza, actualización de cronología y bibliografía de Alexis Márquez Rodríguez, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Carranza, Eduardo (1975), *Los pasos cantados*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

Carranza, Eduardo (1978a [1941]), "Bardolatría", en: Gloria Serpa de Francisco, ed., *Gran reportaje a Eduardo Carranza* (pp. 118-124), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Carranza, Eduardo (1978b [1962]), "El poeta Eduardo Carranza resume en un diálogo sus versos y su personalidad", entrevista por Olga Rincón Orduz, en: Gloria Serpa de Francisco, *Gran reportaje a Eduardo Carranza* (pp. 193196), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Carranza, Eduardo (1978c [1969]), "Carranza contesta el interrogatorio de una nueva generación", entrevista por Diana Montoya de Duchamps, en: Gloria Serpa de Francisco, *Gran reportaje a Eduardo Carranza* (pp. 197-206), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Cassirer, Ernst (2002 [1925]), *Philosophie der symbolischen Formen. Teil 2: Das mytische Denken*, en: *Gesammelte Werke*, tomo 12, edición de Claus Rosenkranz, Hamburg, Meiner.

Cernuda, Luis (1994), "Pedro Salinas (1891-1951) y Jorge Guillén (1893)", en: *Obra completa*, tomo 2: *Prosa I* (pp. 193-205), Madrid, Siruela.

Charry Lara, Fernando (1975), *Lector de poesía*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

Charry Lara, Fernando (1991), "Piedra y Cielo", en: María Mercedes Carranza, ed., *Historia de la poesía colombiana* (pp. 332-377), Bogotá, Casa de Poesía Silva.

Charry Lara, Fernando (1993), "'La lira nueva' y la poética de su tiempo" (prólogo), en: José María Rivas Groot, ed., *La lira nueva* (pp. 17-39), 2.ª ed., Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Chaves, Marco Fidel (2003 [1989]), "El narrador poético del Sur", en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. 548-559), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Chikangana, Fredy (2010), *Samay pisccok pponccopi muschcoypa: Espíritu de pájaro en pozos de ensueño*, Bogotá, Ministerio de Cultura.

Cobo Borda, Juan Gustavo (2003 [1974]), "Aurelio Arturo, la palabra original", en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. 520-527), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Cobo Borda, Juan Gustavo (2007), "Aurelio Arturo", *Poliantea*, Bogotá, vol. 3, núm. 5, enero-junio, pp. 197-202.

Collazos, Óscar (1991a), "El Nadaísmo", en: María Mercedes Carranza, ed., *Historia de la poesía colombiana* (pp. 461-475), Bogotá, Casa de Poesía Silva.

Collazos, Óscar (1991b), "Jaime Jaramillo Escobar (1932)", en: María Mercedes Carranza, ed., *Historia de la poesía colombiana* (pp. 476-485), Bogotá, Casa de Poesía Silva.

Cote, Pedro (1990), "Epístolas alrededor de 'Mito'", en: Hernando Valencia Goelkel y Sixta de Aljure, eds., *Textos sobre Jorge Gaitán Durán* (pp. 169-200), Bogotá, Ediciones Casa Silva.

Cote Baraibar, Ramón, ed. (2006), *Poesía colombiana. Antología esencial*, Madrid, Visor Libros.

Cote Lamus, Eduardo (1978), "Carranza o el orgullo de la poesía", en: Gloria Serpa de Francisco, *Gran reportaje a Eduardo Carranza* (pp. 167-170), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Cruz Vélez, Danilo (1977 [1975]), "Aurelio Arturo en su paraíso", en: Aurelio Arturo, *Obra e imagen* (pp. 109-114), Bogotá, Colcultura.

Cruz Vélez, Danilo (1986), "El puesto singular de Carranza en la poesía nacional", en: Eduardo Carranza, *Visión estelar de la poesía colombiana* (pp. 301306), Bogotá, Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular.

Cruz Vélez, Danilo (2003 [1975]), "Aurelio Arturo en su paraíso", en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. 528-530), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Curtius, Ernst Robert (1993 [1954]), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11.ª ed., Berna, Francke.

Dante Alighieri (1975), *La Commedia secondo L'antica vulgata*, edición de Giorgio Petrocchi, Torino, Giulio Einaudi.

Darío, Rubén (1977 [1901]), *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Darío, Rubén (1980 [1896]), "Los colores del estandarte", en: Ricardo Gullón, ed., *El Modernismo visto por los modernistas* (pp. 49-57), Barcelona, Guadarrama.

Degele, Nina & Christian Dries (2005), *Modernisierungstheorie. Eine Einführung*, München, Fink.

Dennerlein, Katrin (2009), *Narratologie des Raumes*, Berlín, Walter de Gruyter.

Dewey, Michael (2008), "Nachwort", en: Michail M. Bachtin, *Chronotopos* (pp. 201-242), Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Durand, Gilbert (1964), *L'imagination symbolique*, París, PUF.

Dürckheim, Karlfried von (2005 [1932]), *Untersuchungen zum gelebten Raum*, edición de Jürgen Hasse, Frankfurt am Main, Inst. für Didaktik der Geographie.

Echavarría, Rogelio (1977), *El transeúnte*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

Echavarría, Rogelio (2003 [1975]), "El Aurelio Arturo que yo conocí", en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. 540-541), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Eibl, Karl (1995), *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt am Main, Insel.

El Tiempo (1963, noviembre 24), "Aurelio Arturo ganó el premio Guillermo Valencia", Bogotá, p. 14.

Eliade, Mircea (1957), *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiosen*, Hamburg, Rowohlt.

Eliade, Mircea (1969), *Aspects du mythe*, París, Gallimard.

Eliade, Mircea (1970), *Traité d'histoire des religions*, París, Payot.

Elias, Norbert (1982), *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*,

Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Eliot, T. S. (1975a [1919]), "Tradition and the Individual Talent", en: Frank Kermode, ed., *Selected prose of T.S. Eliot* (pp. 37-44), Londres, Faber.

Eliot, T. S. (1975b [(1923]), "Ulysses, Order, and Myth", en: Frank Kermode, ed., *Selected prose of T.S. Eliot* (pp. 175-178), Londres, Faber.

Eliot, T. S. (2006 [1922]), *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*, 2.ª ed., edición de Lawrence Rainey, New Haven, Yale University Press.

Emerson, Ralph Waldo (2000 [1844]), "The Poet", en: Ralph Waldo Emerson, *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson* (pp. 287-306), edición de Brooks Atkinson, Nueva York, Modern Library.

Favre, Henri (1998), *El indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica.

Fernández Moreno, César (1967), *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Madrid, Aguilar.

Fiedler, Leslie A. (1960), *No! in Thunder: Essays on Myth and Literature*, Boston, Beacon.

Fischer, Carolin (2011), "Liebeslyrik", en: Dieter Lamping, ed., *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte* (pp. 123-132), Stuttgart, Metzler.

Frick, Werner (1996), "*Poeta vates*. Versionen eines mythischen Modells in der Lyrik der Moderne", en: Matías Martínez, ed., *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen* (pp. 125-162), Paderborn, Schöningh.

Friedrich, Hugo (2006 [1956]), *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.

Frobenius, Leo (1904), *Das Zeitalter des Sonnengottes*, Berlín, Reimer.

Gaitán Durán, Jorge (1975), *Obra literaria: Poesía y prosa*, edición de Pedro Gómez Valderrama, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

Gaitán Durán, Jorge (2004), *Un solo incendio por la noche. Obra crítica, periodística y literaria*, edición de Mauricio Ramírez Gómez, Bogotá, Casa de Poesía Silva.

García, Ángela, ed. (2011). *Herederos del canto circular. Fredy Chikangana, Vito Apüshana, Hugo Jamioy*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia,.

García Maffla, Jaime (1991), “Jorge Gaitán Durán (1924-1962)”, en: María Mercedes Carranza, ed., *Historia de la poesía colombiana* (pp. 398-410), Bogotá, Casa de Poesía Silva.

Genette, Gérard (1966), “Espace et langage”, en: *Figures I. Essais* (pp. 101-108), París, Seuil.

Genette, Gérard (1969), “La littérature et l’espace”, en: *Figures II. Essais* (pp. 43-48), París, Seuil.

George, Stefan (1958 [1894]), “Über Dichtung”, en: *Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen* (pp. 85-87), Berlín, Bondi.

Gilhodes, Pierre (1989), “La cuestión agraria en Colombia (1900-1946)”, en: Álvaro Tirado Mejía, ed., *Nueva historia de Colombia: NHC*, tomo 3: *Relaciones internacionales, movimientos sociales* (pp. 307-337), Bogotá, Planeta.

Giraldo Isaza, Fabio y Héctor Fernando López A. (1991), “La metamorfosis de la modernidad”, en: Fernando Viviescas Monsalve y Fabio Giraldo Isaza, eds., *Colombia: el despertar de la modernidad* (pp. 248-310), Bogotá, Foro Nacional por Colombia.

Gnüg, Hiltrud (1983), *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*, Metzler, Stuttgart.

Gölz, Walter (1970), *Dasein und Raum*, Tübingen, Niemeyer.

Gomes, Miguel (2001), “La epopeya ausente de Aurelio Arturo: historia literaria e historia de la conciencia”, *Revista de estudios colombianos*, Bogotá, núm. 22, pp. 33-40.

González, Tulio (1929, agosto 18), “El ideario de la nueva generación”, en: *Suplemento Literario Ilustrado, El Espectador*, Bogotá.

González Flores, José Reyes (2006), “La Nueva vanguardia hispanoamericana del siglo XX: 1950-1980”, *Sincronía*, Guadalajara, año 11, núm. 38, marzojunio.

Guillén, Jorge (1980), *Cántico*, Barcelona, Seix Barral.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1978), “El tema de la naturaleza en la literatura hispanoamericana”, en: *Eco: Revista de la Cultura de Occidente*, Bogotá, vol. 32-33, núm. 198-200, pp. 888-896.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1982), “La literatura colombiana en el siglo XX”, en: Jaramillo Uribe, Jaime (ed.), *Manual de historia de Colombia*, tomo 3: *Siglo XX* (pp. 444-536), Bogotá, Procultura.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1986), “El Modernismo incógnito”, en: *Aproximaciones* (pp. 87-96), Bogotá, Procultura.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1989), “La poesía posmodernista Ramón López Velarde”, en: *Hispanoamérica. Imágenes y perspectivas* (pp. 129-144), Bogotá, Temis.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1990), “Eros y política”, en: Hernando Valencia Goelkel y Sixta de Aljure, eds., *Textos sobre Jorge Gaitán Durán* (pp. 51-57), Bogotá, Colombia, Ediciones Casa Silva.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1994), “*La Vorágine* de José Eustasio Rivera. Su significación para las letras de lengua española del presente siglo”, en: *Cuestiones* (pp. 81-100), México, Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1997), “El ‘piedracelismo’ colombiano”, en: *Provocaciones* (pp. 211-229), Bogotá, Ariel.

Gutiérrez Girardot, Rafael (2003), “Historia y naturaleza en la poesía de Aurelio Arturo”, en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. 417-437), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1976), *Vorlesungen über die Ästhetik 3*, en: *Werke in zwanzig Bänden*, tomo 15, redacción de Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel, Frankfurt, Suhrkamp.

Heidegger, Martin (2003 [1937]), *Holzwege*, 8.ª ed., Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.

Heidegger, Martin (2006 [1927]), *Sein und Zeit*, 19.ª ed., Tübingen, Niemeyer.

Henderson, James D. (2006), *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez, 1889-1965*, Medellín, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia.

Henríquez Ureña, Pedro (1978a [1926]), “El descontento y la promesa”, en: *La utopía de América* (pp. 33-45), prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot, comp. y cronología de Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Henríquez Ureña, Pedro (1978b [1925]), “Caminos de nuestra historia

literaria", *La utopía de América* (pp. 45-56), prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot, comp. y. cronología de Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Hess, Rainer, Gustav Siebenmann & Tilbert Stegmann (2003), *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten (LWR)*, 4.ª ed., Tübingen / Basel, Francke.

Hesíodo (1978), *Obras y fragmentos*, introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos.

Hillmann, Heinz & Peter Hühn, eds. (2005), *Europäische Lyrik seit der Antike. 14 Vorlesungen*, Hamburg, Hamburg Univ. Press.

Höfele, Andreas (1985), "Rollen-Ich und lyrisches Ich. Zur Poetik des 'dramatic monologue'", *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Berlín, vol. 26, pp. 185-204.

Hoffmann, Gerhard (1978), *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart, Metzler.

Hofmannsthal, Hugo von (1979 [1902]), "Ein Brief", en: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, edición de Rudolf Hirsch en colaboración con Bernd Schoeller, Frankfurt am Main, Fischer.

Holguín, Andrés (1959), *Sólo existe una sangre*, Bogotá, Mito de Poesía.

Homero (1978), *Himnos homéricos, La "Batracomiomaquia"*, traducción, introducciones y notas de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos.

Hühn, Peter (1995), *Geschichte der englischen Lyrik*, tomo 2: *Von der Viktorianischen Epoche bis zur Gegenwart*, Tübingen, Francke.

Hühn, Peter (2005), "T. S. Eliot: 'Portrait of a Lady'", en: Peter Hühn & Jens Kiefer, eds., *The narratological analysis of lyric poetry. Studies in English poetry from the 16th to the 20th century* (pp. 157-175), Berlín / Nueva York, Walter de Gruyter.

Hühn, Peter (2007), "Gottfried Benn: Du übersiehst dich nicht mehr", en: Jörg Schönert, Peter Hühn, & Malte Stein, eds., *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* (pp. 253-265), Berlín, Walter de Gruyter.

Hühn, Peter, Jens Kiefer & Alastair Matthews, eds. (2005), *The*

Narratological Analysis of Lyric Poetry Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century, Berlín / Nueva York, Walter de Gruyter.

Hühn, Peter & Jörg Schönert (2007), "Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse", en: Jörg Schönert, Peter Hühn, & Malte Stein, eds., *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* (pp. 1-18), Berlín, Walter de Gruyter.

Huidobro, Vicente (2002a), "La actual literatura en lengua española", en: Jorge Schwartz, ed., *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (pp. 106-108), México, Fondo de Cultura Económica.

Huidobro, Vicente (2002b), "Non serviam", en: Jorge Schwartz, ed., *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (pp. 101-102), México, Fondo de Cultura Económica.

Huidobro, Vicente (2003), *Obra poética*, edición de Cedomil Goic, Nanterre, Allca xx.

Jacobi, Jolande (1971), *Der Weg zur Individuation*, Olten, Walter-Verlag.

James, William (1903), *The Varietes of Religious Experience. A Study in Human Nature*, London / Bombay, Longmans, Green & Co.

Jamioy Juagibioy, Hugo (2010), *Danzantes del viento: Poesía bilingüe = Bínÿbe Oboyejuayëng*, Bogotá, Ministerio de Cultura.

Jaramillo Agudelo, Darío (1984), "Jaime Jaramillo Escobar", en: Jaime Jaramillo Escobar (1984), *Sombrero de ahogado*, Medellín, Departamento de Antioquia.

Jaramillo Escobar, Jaime (1984), *Sombrero de ahogado*, Medellín, Departamento de Antioquia.

Jaramillo Escobar, Jaime (1985), *Poemas de tierra caliente*, Medellín, Universidad de Antioquia.

Jaramillo Escobar, Jaime (2000 [1968]), *Los poemas de la ofensa*, Medellín, Universidad de Antioquia, disponible en: http://hdl.handle.net/10495/285.

Jaramillo Escobar, Jaime (2011 [1995]), *Método fácil y rápido para ser poeta*, Valencia, Pre-Textos.

Jaramillo Escobar, Jaime (2012), *Más español que americano*, Valencia, Pre-Textos.

Jaramillo Jiménez, Carmen María (2004), "Una mirada a los orígenes del campo de la crítica en Colombia", en: *Artes. La Revista*, Medellín, núm. 7.

Jaramillo Uribe, Jaime (1989), "La educación durante los gobiernos liberales. 1930-1946", en: Álvaro Tirado Mejía, ed., *Nueva historia de Colombia: NHC*, tomo 4: *Educación y ciencia. Luchas de la mujer. Vida diaria* (pp. 87-110), Bogotá, Planeta.

Jaramillo Vélez, Rubén (1994), *Colombia. La modernidad postergada*, Bogotá, Temis.

Jiménez, David (1989), *Rafael Maya*, Bogotá, Procultura.

Jiménez, David (2002a), "La poesía de José Manuel Arango", en: José Manuel Arango, *La tierra de nadie del sueño. Poemas póstumos* (pp. 95-154), edición de Guillermo E. Baena L., Medellín, Ediciones DesHora, Intergraf.

Jiménez, David (2002b), *Poesía y canon. Los poetas como críticos en la formación del canon de la poesía moderna en Colombia: 1920-1950*, Santafé de Bogotá, Norma.

Jiménez, David (2009), "Revolución: imágenes, ideas, relatos", en: Rubén Sierra Mejía, ed., *República Liberal. Sociedad y cultura* (pp. 391-444), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Jung, Carl Gustav (1962 [1944]), *L'homme à la découverte de son âme. Structure et fonctionnement de l'inconscient*, Genf, Editions du Mont-Blanc.

Jung, Carl Gustav (2011a [1952]), *Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie* (GW5), en: *Gesammelte Werke*, tomo 5, Ostfildern, Patmos.

Jung, Carl Gustav (2011b [1921]), *Psychologische Typen* (GW 6), Ostfildern, Patmos.

Jung, Carl Gustav (2011c [1935]), "Über die Psychologie des Unbewussten", en: *Gesammelte Werke*, tomo 7: *Zwei Schriften über analytische Psychologie* (GW 7, pp. 11-125), Ostfildern, Patmos.

Jung, Carl Gustav (2011d [1935]), "Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten", en: *Gesammelte Werke*, tomo 7: *Zwei Schriften über analytische Psychologie* (GW 7, pp. 127-264), Ostfildern, Patmos.

Jung, Carl Gustav (2011e [1954]), "Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen", en: *Gesammelte Werke*, tomo 8: *Die Dynamik des Unbewußten* (GW 8, pp. 183-261), Ostfildern, Patmos.

Jung, Carl Gustav (2011f [1934]), "Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten", en: *Gesammelte Werke*, tomo: 9/I: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte* (GW 9/I, pp. 11-51), Ostfildern, Patmos.

Jung, Carl Gustav (2011g [1938]), "Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus", en: *Gesammelte Werke*, tomo: 9/I: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte* (GW 9/I, pp. 89-123), Ostfildern, Patmos.

Jung, Carl Gustav (2011h [1940]), "Zur Psychologie des Kindarchetypus", en: *Gesammelte Werke*, tomo: 9/I: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte* (GW 9/I, pp. 163-195), Ostfildern, Patmos.

Jung, Carl Gustav (2011i [1931]), "Seele und Erde", en: *Gesammelte Werke*, tomo 10: *Zivilisation im Übergang* (GW 10, pp. 43-65), Ostfildern, Patmos.

Jung, Carl Gustav (2011j [1922]), "Über die Beziehungen der analytische Psychologie zum dichterischen Kunstwerk", en: *Gesammelte Werke*, tomo 15: *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft* (GW 15, pp. 97-120), Ostfildern, Patmos.

Jung, Carl Gustav (2011k [1930]), "Psychologie und Dichtung", en: *Gesammelte Werke*, tomo 15: *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft* (GW 15, pp. 74-96), Ostfildern, Patmos.

Kahl, Willi (1963), "Rhapsodie", en: Friedrich Blume, ed., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG)*, tomo 11: *Rasch - Schnyder von Wartensee* (pp. 367-372), Kassel, Bärenreiter.

Kalmanovitz, Salomón (1991), "Modernidad y competencia", en: Fernando Viviescas Monsalve y Fabio Giraldo Isaza, eds., *Colombia: el despertar de la modernidad* (pp. 311-325), Bogotá, Foro Nacional por Colombia.

Kant, Immanuel (1977 [1790]), *Kritik der Urteilskraft*, edición de Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Kerby, Anthony P. (1991), *Narrative and the self*, Bloomington, IN., Indiana University Press.

Kerényi, Karl (1992), *Die Mythologie der Griechen*, tomo 1: *Die Götter- und Menschheitsgeschichten* [1966], 14.ª ed.; tomo 2: *Die Heroengeschichten* [1960], 13.ª ed., München, Deutscher Taschenbuch-Verlag.

Killy, Walther (1972), *Elemente der Lyrik*, 2.ª ed., München, Beck.

Klinkert, Thomas (2002), *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebessemantik bei Rousseau und in der europäischen*

Romantik (Hölderlin, Foscolo, Madame de Staël und Leopardi), Freiburg im Breisgau, Rombach.

Kühnel, Jürgen & Susanne Holmes (2007), "Idylle", en: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender & Burkhard Moennighof, eds., *Metzler-Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen* (pp. 340-341), 3.ª ed., Stuttgart / Weimar, Metzler.

Lamping, Dieter (2008), *Moderne Lyrik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Laufhütte, Hartmut (1992), "Ballade", en: Walther Killy, Hans Fromm & Volker Meid, eds., *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache* (pp. 73-76), vol. 13, München, Bertelsmann Lexikon Verlag.

Lengiewicz, Adam (2008), "Taube", en: Günter Butzer & Joachim Jacob, eds., *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (pp. 382-383), Stuttgart, Metzler.

Londoño Vélez, Santiago (2005), *Breve historia de la pintura en Colombia*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

López Melero, Raquel (2011), *Breve historia del mundo antiguo*, Madrid, Editorial Universitaria Ramon Areces.

Lotman, Yuri M. (1978), *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Madrid, Istmo.

Lozano y Lozano, Juan (1978), "Los poetas de Piedra y Cielo" (apartes), en: Gloria Serpa de Francisco, *Gran reportaje a Eduardo Carranza* (pp. 132-135), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Luhmann, Niklas (1986), *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?*, Opladen, WDV.

Lyons, John (1980), *Semántica*, Barcelona, Teide.

Mackey, Nathaniel (1993), *Discrepant engagement: Dissonance, cross-culturality, and experimental writing*, Cambridge (England), Nueva York, Cambridge University Press.

Maglia, Graciela (2001), *De la nostalgia demorada de la tierra al destierro amoroso de la nostalgia: "Morada al sur" de Aurelio Arturo. Aproximación sociocrítica*, Bogotá, Centro Editorial Universidad Javeriana.

Maglia, Graciela (2003), "De la nostalgia demorada de la tierra, al destierro amoroso de la nostalgia", en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp.

488-497), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, Allca xx.

Malinowski, Bernadette (2002), *Das Heilige sei mein Wort. Paradigmen prophetischer Dichtung von Klopstock bis Whitman*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

Mallarmé, Stéphane (2003), *Œuvres complètes*, tomo 2, edición de Bertrand Marchal, París, Gallimard.

Man, Paul de (1971), *Blindness & insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism*, Nueva York, Oxford University Press.

Mann, Thomas (1982 [1936]), "Freud und die Zukunft", en: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, tomo 15: *Leiden und Grösse der Meister* (pp. 905-929), edición de Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main, Fischer.

Mannhardt, Wilhelm (1875), *Wald- und Feldkulte*, primera parte: *Der Baumkultus der Germanen und ihrer Nachbarstäme*, Berlín, Borntraeger.

Mattos Omar, Joaquín *et al.*, eds. (2012), *Colombia en la poesía colombiana. Los poemas cuentan la historia*, 2.ª ed., Bogotá, Letra a Letra.

Mariátegui, José Carlos (2007 [1928]), *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, pról. de Aníbal Quijano, notas, bibliografía y cronología de Elizabeth Garrels, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Marín Colorado, Paula Andrea (2014), "*Eco* (1960-1984) y las dinámicas del campo literario colombiano de mitad del siglo xx", en: *Lingüística y Literatura*, Medellín, núm. 66, julio-diciembre, pp. 107-126.

Martí, José (1980 [1894]), "Prólogo al poema 'Al Niágara'", en: Ricardo Gullón, ed., *El Modernismo visto por los modernistas* (pp. 35-46), Barcelona, Guadarrama.

Martín, Carlos (1995), *Vida en amor y poesía (suma poética)*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Martínez, Matías (2002), "Das lyrische Ich. Verteidigung eines umstrittenen Begriffs", en: Heinrich Detering, ed., *Autorschaft. Positionen und Revisionen* (pp. 376-389), Stuttgart, Metzler.

Maya, Rafael (1954), *Estampas de ayer y retratos de hoy*, Bogotá, Kelly.

Maya, Rafael (1955 [1921]), "Prólogo", en: José Eustasio Rivera, *Tierra de promisión* (pp. 3-13), Bogotá, Imprenta Nacional de Colombia.

Maya, Rafael (1972), *Obra poética*, Bogotá, Kelly.

Mejía Duque, Jaime (1979), *Momentos y opciones de la poesía en Colombia 1890-1978*, Bogotá, La Carreta.

Mejía Toro, Jorge Mario (2013), "Cantiga de los vendados y desnudos. Ciertos poemas de José Manuel Arango", en: José Manuel Arango, *Prosas* (pp. 267-276), edición de Luis Hernando Vargas Torres, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Melo, Jorge Orlando (1991a), "La república conservadora", en: Luis Alberto Álvarez *et al.*, eds., *Colombia hoy* (pp. 88-101), 14.ª ed., Bogotá, Siglo XXI.

Melo, Jorge Orlando (1991b), "Historiografía colombiana: realidades y perspectivas", en: Jorge Orlando Melo, ed., *Gran Enciclopedia de Colombia*, tomo 2: *Historia: desde Nueva Granada hasta Constituyente 1991* (pp. 617-618), Bogotá, Círculo de Lectores.

Menéndez Pidal, Ramón (1973), *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe.

Merleau-Ponty, Maurice (2001 [1945]), *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard.

Mesa, Darío (1957), "Treinta años de historia colombiana", en: *Mito*, vol. 3, núm. 13, Bogotá.

Meyer-Minnemann, Klaus (1999), "*Poeta vates* und persönliches Ich. Zum Ausdruck von Subjektivität in Andrés Bellos Grossgedicht 'América'", en: Sybille Große, ed., *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag* (pp. 481-488), Berlín, Domus Ed. Europaea.

Milosz, O. V. de L. (1929), *Poèmes, 1895-1927*, 5.ª ed., París, J. O. Fourcade.

Minkowski, Eugène (1973 [1933]). *El tiempo vivido: Estudios fenomenológicos y psicológicos*, trad. Ángel Saiz Sáez, México, Fondo de Cultura Económica.

Minkowski, Eugène (1988 [1933]), *Le Temps vécu: Études phénoménologiques et psychopathologiques*, Brionne, editado por Gérard Monfort.

Moliner, María (2007), *Diccionario de uso del español*, 3.ª ed., Madrid, Gredos.

Mora, Luis María (1929), *Arpa de cinco cuerdas*, Roma, Imprenta Salesiana.

Moreno-Durán, Humberto (2003a), “Introducción del coordinador” (b), en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. XX-XXIV), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Moreno-Durán, Rafael Humberto (2003b), “Arturo, lejos de Camelot”, en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. 438-473), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Mülder-Bach, Inka (2007), “Tiefe: Zur Dimension der Romantik”, en: Inka Mülder-Bach, & Gerhard Neumann, eds., *Räume der Romantik* (pp. 83-102), Würzburg, Königshausen & Neumann.

Mutis, Álvaro (2002), *Summa de Maqroll el gaviero: Poesía reunida*, 2.ª ed., México, Fondo de Cultura Económica.

Neale Silva, Eduardo (1960), *Horizonte humano. Vida de José Eustasio Rivera*, México, Fondo de Cultura Económica.

Neumann, Erich (1974 [1949]), *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*, 2.ª ed., München, Kindler.

Neumann, Erich (1997 [1956]), *Die Grosse Mutter. Der Archetyp der grossen Weiblichen*, Zürich / Düsseldorf, Walter Verlag.

Neumann, Erich (2005 [1953]), *Die Psyche und die Wandlung der Wirklichkeitsebenen*, Stuttgart, opus magnum.

Neumann, Michael (2013), *Die fünf Ströme des Erzählens. Eine Anthropologie der Narration*, Berlín / Boston, Walter de Gruyter.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1999a [1873]), “Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne”, en: Giorgio Colli & Mazzino Montinari, eds., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*, tomo 1: *Die Geburt der Tragödie; Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV; Nachgelassene Schriften 1870-1873* (pp. 871-890), München / Berlín / Nueva York, Deutscher Taschenbuch Verlag / Walter de Gruyter.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1999b [1886]), *Jenseits von Gut und Böse*, en: Giorgio Colli & Mazzino Montinari, eds., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*, tomo 5: *Jenseits von Gut und Böse; Zur Genealogie der Moral* (pp. 9-243), München / Berlín / Nueva York, Deutscher Taschenbuch Verlag / Walter de Gruyter.

Novalis (1977), *Heinrich von Ofterdingen*, en: Paul Kluchhohn & Richard Samuel, eds., *Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs / Novalis*, tomo

1: *Das dichterische Werk*, Stuttgart, Kohlhammer.

Onís, Federico de (1961), “Introducción”, en: Federico de Onís, ed., *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (pp. XIII-XXIV), Nueva York, Las Américas.

Ortiz, Fernando (2002 [1940]), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*, Madrid, Cátedra.

Ortiz Forero, Omar (comp.) (2007), *Luna Nueva, once miradas a la poesía colombiana: Antología múltiple*, Tuluá, Impresora Feriva.

Ospina, William (1991), “Poesía indígena”, en: María Mercedes Carranza, ed., *Historia de la poesía colombiana* (pp. 21-34), Bogotá, Casa de Poesía Silva.

Ospina, William (2003 [1989]), “La palabra del hombre”, en: Arturo, Aurelio, *Obra poética completa* (pp. 559-567), edición de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Oviedo, José Miguel (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo 3: *Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza.

Pabón Díaz, Ramiro (1991), *La poética de Aurelio Arturo. El festín de la palabra y la vida*, Pasto, Graficolor.

Patiño Rodríguez, Víctor Manuel, ed. (1978), *Agropoética: Una antología geórgica*, Cali, Imprenta Departamental del Valle.

Paz, Octavio (1999), *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, en: *Obras completas*, tomo 2: *La casa de la presencia. Poesía e historia* (pp. 399-594), 2.ª ed., Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

Pécaut, Daniel (2001 [1987]), *Orden y violencia. Evolución socio-política de Colombia entre 1930 y 1953*, traducción de Alberto Valencia Gutiérrez, Bogotá, Norma.

Perse, Saint-John (1982), *Œuvres complètes*, París, Gallimard.

Pino Posada, Juan Pablo (2008), *Oscuras canciones del viento. La poética de Aurelio Arturo*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.

Platón (1981), *Diálogos I*, introducción general de Emilio Lledó, traducción y notas de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gualde, Madrid, Gredos.

Poe, Edgar Allan (1986), *The complete tales of mystery and imagination*, London, Book Club Associates.

Pöppel, Hubert (1994), *Tradition und Moderne in Kolumbien. Das Neben- und Gegeneinander lyrischer Strömungen in den 20er Jahren*, Frankfurt am Main, Vervuert.

Pöppel, Hubert (2000), *Tradición y modernidad en Colombia: Corrientes poéticas en los años veinte*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.

Poveda Ramos, Gabriel (1989), "Cien años de ciencia colombiana", en: Tirado Mejía, Álvaro (ed.), *Nueva historia de Colombia: NHC*, tomo 4: *Educación y ciencia. Luchas de la mujer. Vida diaria* (pp. 159-188), Bogotá, Planeta.

Rama, Ángel (1983), "José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, vol. XXXII, pp. 96-135.

Rama, Ángel (1998), *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca.

Real Academia Española (2014), *Diccionario de la lengua española* (DRAE), 23.ª ed., Barcelona, Espasa Calpe.

Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea] (2017), *Corpus diacrónico del español*, <http://www.rae.es>, fecha de consulta: 4 de septiembre de 2017.

Restrepo, Luis Antonio (1989), "Literatura y pensamiento. 1946-1957", en: Álvaro Tirado Mejía, ed., *Nueva historia de Colombia: NHC*, tomo 6: *Literatura y pensamiento, artes, recreación* (pp. 65-88), Bogotá, Planeta.

Restrepo, Beatriz (2003), "Memoria y olvidos en 'Morada al sur'", en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. 474-487), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Revista de Indias (1940), "El Ateneo Colombiano de Altos Estudios", Bogotá, núm. 15, marzo, pp. 295-296.

Rimbaud, Arthur (1984), *Poésies; Une saison en enfer; Illuminations*, 2.ª ed., edición de Louis Forestier, París, Gallimard.

Rimbaud, Arthur (1999), *Obra poética y correspondencia escogida* (ed. bilingüe), trad. José Luis Rivas y Frédéric-Yves Jeannet, edición de Marc Cheymol, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Rincón, Carlos (2010), "En lugar de un epílogo. El orden de los vivos y los muertos y la modernización cultural (1947-1957)", en: Carlos Rincón, Sarah de Mojica y Liliana Gómez, eds., *Entre el olvido y el recuerdo. Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

Rivas Polo, Carlos (2010), *Revista Mito. Vigencia de un legado intelectual*, Medellín, Universidad de Antioquia.

Rivera, José Eustasio (1955 [1921]), *Tierra de promisión*, Bogotá, Imprenta Nacional de Colombia.

Rivera, José Eustasio (1976 [1924]), *La vorágine*, pról. y cronología de Juan Loveluck, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Robledo, Juan Felipe y Catalina González Restrepo, eds. (2011), *Cien poemas colombianos*, Bogotá, Luna Libros.

Roca, Juan Manuel (2007), *La casa sin sosiego*, Bogotá, Taller de Edición.

Rocha Vivas, Miguel (2004), *El héroe de nuestra imagen: Visión del héroe en las literaturas indígenas de América*, Bogotá, Convenio Andrés Bello.

Rocha Vivas, Miguel, comp. (2010), *Antes el amanecer. Antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010.

Rojas, Jorge, ed. (1972), *Cuadernos de piedra y cielo: 1939-1940*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

Rojas Herazo, Héctor (2004), *Obra poética 1938-1995*, edición de Beatriz Peña Dix, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Romero, Armando (1988), *El Nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida*, Bogotá, Pluma / Tercer Mundo Editores.

Romero, Armando, ed. (2009), *Antología del nadaísmo*, Sevilla, Sibilina.

Romero, José Luis (2002 [1978]). "Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías", en: *El obstinado rigor: Hacia una historia cultural de América Latina*, México, D.F., Unam.

Romero, José Luis (2005), *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, pról. de Luis Alberto Romero, 2.ª ed., Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.

Romero Picón, Yuri y Laura María Varela Mora (2007). *Surcando*

Amaneceres. Historia de los agrarios de Sumapaz y Oriente del Tolima, Bogotá, Fondo Editorial UAN.

Ryan, Marie-Laure (2014), “Space”, en: Peter Hühn *et al.*, eds., *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg, Hamburg University, disponible en: https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html.

Sánchez Botero, Clara Helena (2009), “Ciencia y educación superior en la República Liberal”, en: Rubén Sierra Mejía, ed., *República Liberal. Sociedad y cultura* (pp. 519-555), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Schiedermair, Simone (2004), *“Lyrisches Ich” und sprachliches “ich”*, München, Iudicium.

Schimank, Uwe (2008), “Differenzierung”, en: Sina Farzin, ed., *Lexikon Soziologie und Sozialtheorie. Hundert Grundbegriffe* (pp. 41-44), Stuttgart, Reclam.

Schlickers, Sabine (1994), “Ein Modell des kommunikationstneoretischen Ansatzes”, en: *Hispanorama*, Núremberg, núm. 67, pp. 17-19.

Schmid, Wolf (2005), *Elemente der Narratologie*, Berlín, Walter de Gruyter.

Schmid, Wolf (2013) “Implied Author”, en: Peter Hühn *et al.*, eds., *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg, Hamburg University.

Schönert, Jörg (1999), “Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich”, en: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez & Simone Winko, eds., *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, De Gruyter [Serie: *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*], Berlín, núm. 71, pp. 289-293, https://doi.org/10.1515/9783110944754.

Schönert, Jörg (2007a), “Heinrich Heine: ‘Im Hafen’”, en: Jörg Schönert, Peter Hühn, & Malte Stein, eds., *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* (pp. 131-143), Berlín, Walter de Gruyter.

Schönert, Jörg (2007b), “Friedrich Nietzsche: ‘Der Freigeist’”, en: Jörg Schönert, Peter Hühn, & Malte Stein, eds., *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* (pp. 185-196), Berlín, Walter de Gruyter.

Schönert, Jörg, (2014), “Author”, en: Peter Hühn *et al.*, eds., *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg, Hamburg University, disponible en: http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Author.

Schwartz, Jorge, ed. (2002), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica.

Seco, Manuel (1999), *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar.

Seifert, Thomas (2008), “Archetyp”, en: Lutz Müller, & Anette Müller, eds., *Wörterbuch der analytischen Psychologie* (pp. 31-34), Düsseldorf, Patmos.

Serpa de Francisco, Gloria (1978), *Gran reportaje a Eduardo Carranza*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Serrano, Eduardo (1989), “Cien años de arte en Colombia”, en: Álvaro Tirado Mejía, ed., *Nueva historia de Colombia: NHC*, tomo 6: *Literatura y pensamiento, artes, recreación* (pp. 137-180), Bogotá, Planeta.

Shelley, Percy Bysshe (1977), *Shelley’s Poetry and prose. Authoritative texts, criticism*, selección y edición de Donald H. Reiman y Sharon B. Powers, Nueva York, Norton.

Sierra, Luis Germán (2009), “Un acercamiento a las voces decantadas”, en: María Mercedes Carranza, ed., *Historia de la poesía colombiana* (pp. 719-766), Bogotá, Colombia, Fundación Casa de Poesía Silva.

Sierra Mejía, Rubén (2009), “Política y cultura durante la República Liberal”, en: Rubén Sierra Mejía, ed., *República Liberal. Sociedad y cultura* (pp. 355-389), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Silva, Renán (2009), “Reforma cultural, Iglesia católica y Estado durante la República Liberal”, en: Rubén Sierra Mejía, ed., *República Liberal. Sociedad y cultura* (pp. 223-266), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Sloterdijk, Peter (1998), *Blasen. Mikrosphärologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Ströker, Elisabeth (1965), *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt am Main, Klostermann.

Susman, Margarete (1910), *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*, Stuttgart, Strecker & Schröder.

Téllez, Hernando (1978 [1948]), “Versos y libros”, en: Gloria Serpa de Francisco, ed., *Gran reportaje a Eduardo Carranza* (pp. 152-161), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Therrien, Vincent (1970), *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, París, Klincksieck.

Tirado Mejía, Álvaro (1991), "Colombia: siglo y medio de bipartidismo", en: Luis Alberto Álvarez *et al.*, eds., *Colombia hoy* (pp. 103-178), 14.ª ed., Bogotá, Siglo XXI.

Torres Duque, Óscar (1992), *La poesía como idilio. La poesía clásica en Colombia*, Bogotá, Colcultura.

Torres Duque, Óscar (2003), "Recepción de la obra de Aurelio Arturo: historia de una recepción 'insular'", en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. 329-408), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Torres Duque, Óscar, Hernando Cabarcas Antequera y Rafael Humberto Moreno-Durán (2003), "Cronología", en: Aurelio Arturo, *Obra poética completa* (pp. 287-326), edición crítica de Rafael Humberto Moreno-Durán, Madrid, ALLCA XX.

Torres Restrepo, Camilo (1965, agosto 26), "Mensaje a los cristianos", *Frente Unido*, Bogotá, núm. 1, p. 3.

Uribe Celis, Carlos Humberto (1992), *La mentalidad del colombiano. Cultura y sociedad en el siglo 20*, Bogotá, Alborada.

Urrutia, Miguel (1982), "El desarrollo del movimiento sindical y la situación de la clase obrera", en: Jaime Jaramillo Uribe, ed., *Manual de historia de Colombia*, tomo 3: *Siglo XX* (pp. 177-246), Bogotá, Procultura.

Utrera Torremocha, María Victoria (2010), *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Valéry, Paul (1957 [1931]), "Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé", en: *Œuvres I* (pp. 644-660), París, Gallimard (Bibl. de la Pléiade).

Vargas Osorio, Tomás (1941, agosto 3), "Valencia y la crítica moderna", *El Tiempo*, Bogotá, sección 2, p. 1.

Vargas Pardo, Camilo A. (2013), "Tras los ecos de la semilla. Una mirada a tres casos de la poesía indígena en Colombia", *Estudios de Literatura Colombiana*, Medellín, núm. 32, enero-junio, pp. 103-119.

Vargas Torres, Luis Hernando (2012), *Problemas de una lectura filosófica de la poesía colombiana del siglo XX. Una aproximación a través de José Manuel Aran-go (1937-2002)* [tesis de grado, Doctorado en Filosofía, Universidad de Salamanca], Salamanca, disponible en: https://bit.ly/2YEHTW8.

Velásquez Toro, Magdala (1989), "Condición jurídica y social de la mujer",

en: Álvaro Tirado Mejía, ed., *Nueva historia de Colombia: NHC*, tomo 4: *Educación y ciencia. Luchas de la mujer. Vida diaria* (pp. 9-60), Bogotá, Planeta.

Volkmann, Laurenz (2008), "Archetypentheorie / Archetypal Criticism", en: Ansgar Nünning, ed., *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen – Grundbegriffe* (pp. 21-23), 4.ª ed., Stuttgart, Metzler.

Wacker, Gabriela Lucia (2013), *Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne*, Berlín, Walter de Gruyter.

Waldenfels, Bernhard (2009), *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Weber, Max (1992 [1917]), "Wissenschaft als Beruf", en: *Gesamtausgabe (MWG)*, tomo 17: *Wissenschaft als Beruf, 1917/1919. Politik als Beruf, 1919* (pp. 71-112), Tübingen, Mohr.

Weiler, Gerda (1985), *Der enteignete Mythos. Eine notwendige Revision der Archetypenlehre C. G. Jungs und Erich Neumanns*, München, Verlag Frauenoffensive.

Weinrich, Harald (1972), "Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik", en: *Literatur für Leser: Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft* (pp. 109-123), Stuttgart, Kohlhammer.

Whitman, W. (1982 [1855]), *Complete Poetry and Collected Prose*, editado por Justin Kaplan, Nueva York, The Library of America.

Williams, Raymond (1973), *The Country and the City*, Nueva York, Oxford University Press.

Williams, William Carlos (1991), *The collected poems of William Carlos Williams*, Volume I: *1909-1939*, A. Walton Litz & Christopher MacGowan, eds., Nueva York, New Directions.

Williams, William Carlos (2003a [1967]), "Ich wollte ein Gedicht schreiben", trad. Friedhelm Kemp, en: Norbert Miller & Thomas Markwart, *Theorie der modernen Lyrik*, tomo 1: *Dokumente zur Poetik 1* (pp. 296-298), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchges.

Williams, William Carlos (2003b [1964]), "Über die Kunst zu Dichten (ein Interview)" (trad. Lilli Burgemeister), en: Norbert Miller & Thomas Markwart, *Theorie der modernen Lyrik*, tomo 1: *Dokumente zur Poetik 1* (pp. 298-301), Darmstadt, Wiss. Buchges.

Wolfzettel, Friedrich & Michael Einfalt (2000), "Autonomie", en: Karlheinz Barck & Martin Fontius, eds., *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, tomo 1: *Absenz – Darstellung* (pp. 431-479), Stuttgart, Metzler.

Wordsworth, William (1979), *The prelude: 1799, 1805, 1850. Authoritative texts. Context and reception. Recent critical essays*, Jonathan Wordsworth, Meyer Howard Abrams, & Stephen Gill, eds., Nueva York, Norton.

Worthington, Kim L. (1996), *Self as narrative. Subjectivity and community in contemporary fiction*, Oxford, Clarendon Press.

Wunenburger, Jean-Jacques (2006), *Lo sagrado*, trad. María Belén Bauzá, Buenos Aires, Biblos.

Yepes, Enrique (2000), *Oficios del goce. Poesía y debate cultural en Hispanoamérica, 1960-2000*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Yourcenar, Marguerite (1993 [1957]), *Feux*, París, Gallimard.

Zima, Peter V. (1997), *Moderne-Postmoderne*, Tübingen, Francke.

Zima, Peter V. (2000), *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen, Franke.

Zima, Peter V. (2001), *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Tübingen, Francke.

Zuleta, Estanislao (1991), "Violencia y derechos humanos", en: *Colombia. Violencia, democracia y derechos humanos* (pp. 113-118), Bogotá, Colombia, Altamir Ediciones.

NOTAS AL PIE

Introducción

1 Me guío por la contextualización tardomoderna que de las novelas hace Zima (2001: 17-ss), pero parafraseo los respectivos argumentos narrativos de acuerdo también con mi lectura de las mismas.

2 El poeta nicaragüense emite dicha opinión al aclarar que su intención con los retratos de su libro *Los raros* (también publicado en 1896) no fue presentar modelos para imitar. Se trata más bien de figuras que, por su anormalidad e individualidad, resultan tentadoras "para el psicólogo y para el poeta". Además, matiza Darío, si bien cada poeta "hace su melodía cantando su propia lengua", lo hace "iniciado en el misterio de la música ideal y rítmica", esto es, después de haber prestado oídos a quien cantó antes (1980: 55).

3 En el sentido de Bourdieu (1992).

4 Para los poemas de Aurelio Arturo tomo como fuente la edición de Rafael Humberto Moreno-Durán (2003): *Obra poética completa* [OPC], Madrid, ALLCA XX.

5 Recurso descrito, entre otros, por Genette (1966: 102).

6 "El alba llega" (1926), "En azul lejano" (1927), "Veinte años" (1927), "Balada de Juan de la Cruz" (1927), "Noche oscura" (1928), "La voz del pequeño" (1928), "La vela" (1928), "Baladeta de Max Caparroja" (1928), "Balada de la Guerra Civil" (1928), "Balada del combate" (1928), "Poemas del silencio" (1928), "La isla de piel rosada" (1928), "Muertos" (1928), "El grito de las antorchas" (1928), "Vieja balada del nocturno caballero" (~1928), "Entre la multitud" (1928), "Los mendigos" (1929), "Sueño" (1929), "Ciudad de sueño" (1929), "Ésta es la tierra" (1929), "Canto a los constructores de caminos" (1929), "Canción de Xavier Ximénez" (1929), "Compañeros" (1930), "Lorenzo Jiménez" (1938 [~1928]).

7 Los títulos compilados son: "Canción" ("Qué noche de hojas suaves y de sombras"), "Canción de la noche callada", "Vinieron mis hermanos", "Lejanía", "Canción de la distancia", "Tierras de nadie", "Cantaba", "Canción del ayer", "Canción de las hojas y de las lejanías", "Silencio", "La ciudad de Almaguer", "Canción de amor y soledad", "Clima", "Canción del valle", "Canción de Mateo", "Bordoneo" (cf. Cabarcas, 2003b: 13).

8 Cf., por ejemplo, la opinión de Cruz Vélez: "Después de su obra anterior, que es la de un pequeño gran poeta, dichos poemas ['Palabra', 'Lluvias', 'Tambores'] nos revelan la 'manera grande' de su arte" (2003 [1975]: 530); o la de José Manuel Arango: "Hay dos ciclos en la poesía de Arturo. El primero, el de *Morada al sur*,

está concluso [...] Los del segundo ciclo, diferentes por sus ritmos, dan la impresión de una tentativa" (2003 [1992]: 599).

9 Véase la opinión de Cabarcas, según la cual Aurelio Arturo es "autor de un único poema, escalonadamente escrito y publicado" (2003a: XXVI); o la de Torres Duque, quien destaca "la fundamental unidad del trabajo de Arturo desde sus orígenes" y para quien por tanto no hay "una ruptura particular en los cinco últimos poemas" (2003: 333, 405).

10 Ciertamente, la intención de Moreno-Durán de entender la poesía completa de Aurelio Arturo a partir de la publicación de "Morada al sur" en 1945 pareciera buscar un principio organizativo al fijar, en el poema cumbre, un punto de inflexión alrededor del cual los otros poemas son –dependiendo de si vinieron antes o después– preparación o corolario (cf. Moreno-Durán, 2003a). Dicha intención, sin embargo, se revela problemática, pues, además de que Moreno-Durán se limita únicamente a enunciarla, la indudable centralidad de "Morada al sur" no alcanza a explicar un poema como "Grito de antorchas" en términos de antecedente –sobre todo cuando se atiende al contenido político del poema–, ni alcanza a explicar poemas como "Lluvias" y "Tambores" en términos de continuación –sobre todo cuando se atiende al tipo de versificación en que se presentan–.

11 Barthes (1984: 61-62): *"[...] un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Age, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement de la «personne humaine»"*. Las traducciones de los textos en francés, inglés y alemán son de mi autoría, salvo que se indique lo contrario en la respectiva nota al pie.

12 Kerby (1991: 6): *"Indeed, much of our self-narrating is a matter of becoming conscious of the narratives that we already live with and in [...]"*.

13 Worthington (1996: 13): *"[…] the construction of a subject's sense of selfhood should be understood as a creative narrative process achieved within a plurality of intersubjective communicative protocols"*.

14 Mann (1982: 921): *"[…] eine eigentümliche Erhöhung seiner künstlerischen Stimmung [...]; denn im Leben der Menschheit stellt das Mythische zwar eine frühe und primitive Stufe dar, im Leben des einzelnen aber eine späte und reife"*.

15 Eliot (1975a: 40): *"The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality"*.

16 Tengo en cuenta, sobre todo, la "Introducción" (Hühn & Schönert, 2007).

17 Traduzco "das Geschehen" como "el argumento" y, correspondientemente, "Geschehensebene" como "plano (o nivel) del argumento" o "plano (o nivel) argumental". Evito "plano del acontecer" para que no se establezcan asociaciones equivocadas con "acontecimiento" (*Ereignis*). El plano del argumento es lo mismo que el plano de lo que sucede ("sucesos" son "Geschehenselemente", "incidents"). Beristáin define "argumento" así: "Serie de los hechos principales, narrados o representados, que constituye el resumen de la historia relatada en las novelas, los cuentos, los dramas, las epopeyas, etcétera, considerados en el orden que ha establecido en el relato el narrador –autor–, esto es, en la intriga. Es el sumario

del asunto o tema de que trata la obra” (1995: 77).

18 Para Canfield, Aurelio Arturo es heredero del posmodernismo de los años veinte y del lenguaje experimental desplegado en la vanguardia. En cuanto al primer aspecto, los poetas con quienes se emparienta el autor nariñense son Porfirio Barba Jacob y Carlos Sabat Ercasty –“por el predominio de la energía sentimental”–, Evaristo Carriego –“por la recreación de ambientes familiares cotidianos”–, Luis Carlos López –“por su adhesión sentimental a su lugar de origen y a la vida sencilla provinciana”–, Juana de Ibarbourou –“por la evocación idealizada de la infancia”–, Ricardo E. Molinar y Carlos Mastronardi –por el interés de ambos “en el campo en contraposición a la ciudad”–. En cuanto al segundo, Canfield menciona a Ramón López Velarde, César Vallejo, Pablo Neruda, Carlos Pellicer y Jorge Luis Borges. También cita el neopopularismo español de Federico García Lorca y Miguel Hernández (2003: 578-580).

19 Gutiérrez Girardot cita como ejemplos de esta búsqueda a *Historia de una pasión argentina* (1937), de Eduardo Mallea; *Perú: problema y posibilidad* (1931) y *La promesa de la vida peruana* (1943), de Jorge Basadre, y *Perfil del hombre y la cultura en México* (1938), de Samuel Ramos (cf. Gutiérrez Girardot, 1982: 524).

20 Si bien dentro de los límites de su breve artículo, la exposición que hace Miguel Gomes de los planteamientos de Erich Neumann y Edward Whitmont constituye una excepción (Gomes, 2001: 34-35).

21 A modo de excepción cabe citar a Pabón Díaz, quien analiza con detenimiento “Clima” (1991: 211-231), y a Maglia (2001), cuyo aporte consiste en un análisis de “Morada al sur”. Un ejemplo al margen de la recepción arturiana lo constituye Pöppel (1994: 179-ss).

22 Man (1971: 148): *“[…] a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching at last a point that could be called a true present, a point of origin that marks a new departure”.*

23 Maglia emplea varias veces la palabra “individuación”, pero su texto no permite inferir al lector que se trate del término técnico junguiano.

24 Como excepción pueden citarse “Ciudad de sueño” y “Amo la noche”.

25 En su estudio estilístico, Pabón Díaz afirma que Aurelio Arturo escribió “unos pocos poemas según las normas métricas tradicionales” (1991: 158). Lamentablemente no dice cuáles.

26 Compárese la ruptura de la secuencia de pares rimados (abcb) en “Baladeta de Max Caparroja” (vv. 8, 10), “Clima” (vv. 6, 8), “Qué noche de hojas suaves” (vv. 14, 16) y “Canción de la distancia” (vv. 22, 24). Cuando acude a la rima, Arturo la reserva solo para una pareja de versos dentro de la estrofa. Los versos restantes quedan sueltos).

27 Véase, por ejemplo, “Compañeros” (estrofa VI), “Silencio” (estrofas VI y VII), “Canción de amor y soledad” (estrofas V y VI).

El espacio (I)

28 Dennerlein (2009: 196): *"[...] diejenigen Objekte mit einer Unterscheidung von innen und außen, die eine (potentielle) Umgebung der Figuren darstellen: Etwas, in dem sich Figuren befinden können und in das sie hineingehen können"*.
29 De acuerdo con el sentido que Dennerlein le otorga al "entorno de los sucesos" (*Ereignisregion*), esto es, el de "área de una circunstancia espacial en la que se produce un suceso [*Bereich in, an oder bei einer räumlichen Gegebenheit, in dem sich ein Ereignis abspielt*]" (2009: 237). Traduzco "Ereignis" en este caso por "suceso", pues Dennerlein está hablando aquí simplemente de un cambio de estado (*Zustandsveränderung*) (2009: 122) y no del acontecimiento (*Ereignis*) como ruptura de la expectativa.

La subjetividad (I)

30 Hühn & Schönert (2007: 12): *"[…] das in der formalen, stilistischen, rhetorischen und topischen Organisation des Textes implizierte Werte-, Normen- und Sinnsystem"*.
31 Véase el acápite "El yo y el tú líricos", en la segunda parte de este libro.
32 Hühn (1995: 11): *"Der Begriff der subjektiven Erfahrung ist [...] nicht im Sinne des rein privaten Erlebnisses eines idiosynkratischen Individuums mißzuverstehen. Vielmehr tritt sie als eine allgemeine Möglichkeit menschlicher Erfahrung unter spezifischen, historischen und kulturellen Bedingungen in Erscheinung"*.
33 Hess *et al.* (2003: 22): *"[…] erzählende Versdichtung lyrisch-epischen Charakters und meist geschichtlichen oder sagenhaften Inhalts"*.
34 Juan Manuel Roca es quien establece la asociación (2007: 15).

El contexto histórico-literario (I): modernización, americanismo

35 Es decir, bajo el gobierno del presidente Pedro Nel Ospina, entre 1922 y 1926.
36 Pöppel (1994: 19): *"[...] allerorts publizierte man Gedichte auf Straßen, Eisenbahnen und den Fortschritt"*. Pöppel cita como ejemplo "El automóvil" de José Félix Fuenmayor (1885-1966), poema publicado en el periódico *La Defensa* (Medellín) el 15 de febrero de 1927: "Genio en las polvorosas carreteras / instantáneo fantasma en llano y monte / pasas con arrebato, cual si fueras / a aplastar la visión del horizonte. // Continuo rayo en tus entrañas brota; / y mantiene tu hierro estremecido, / quemándote la sangre gota a gota / tu corazón de múltiple latido".
37 El artículo fue publicado originalmente en el segundo número de la revista *Lámpara* de Bogotá (1952: 15-17).

38 Böhme (2005: XVI): *“Raum ist diejenige Größe außer uns, durch die sich oder anderes zu bewegen »Mühe und Arbeit« bedeutet”*.

39 El telurismo se define como una “corriente difusa del indigenismo que atribuye la formación de la nación a la acción de fuerzas de la naturaleza y que hace del indio, producto original de esas fuerzas a las que está sometido, el más auténtico representante de la nacionalidad” (Favre, 1998: 59).

40 Curtius (1993: 202): *“[…] ein schöner, beschatteter Naturausschnitt. Sein Minimum an Ausstattung besteht aus einem Baum (oder mehreren Bäumen), einer Wiese und einem Quell oder Bach. Hinzutreten können Vogelgesang und Blumen. Die reichste Ausführung fügt noch Windhauch hinzu”*.

41 Cf. Jiménez (2002b: 63). David Jiménez hace un ilustrativo repaso por lo que él llama “cánones nacionalistas”, esto es, por una serie de poéticas de autores colombianos en las primeras décadas del siglo que tenían en común, más allá de las grandes diferencias entre las respectivas ideas de nacionalismo y de nación, “la búsqueda de una identidad colectiva que proporcionara a su obra poética un valor más trascendente que el puro lirismo subjetivo” (2002b: 62). Junto al autor de *Tierra de promisión*, el crítico menciona a José Joaquín Casas (1866-1951) con su nacionalismo anclado a la hispanidad, a Aurelio Martínez Mutis (1894-1954) en la vertiente del antiimperialismo posmodernista, a Jorge Artel (1909-1994) como exponente del negrismo y a Darío Samper (1909-1984) en cuanto abanderado de un tropicalismo popular y revolucionario.

Análisis del poema “Ésta es la tierra” (1929)

42 Recuérdese el apartado “Rafael Maya y el paraje ameno (*locus amoenus*)”.

43 Cf. Jiménez (2002b: 44). De Bello pueden citarse el poema juvenil “Égloga. Imitación de Virgilio” (1805), así como los célebres “Alocución a la poesía” (1823) y “Agricultura de la zona tórrida” (1826) (1979: 14-ss, 20-ss y 40-ss); de Caro, sus traducciones y estudios de Virgilio (Virgilio, 1873-1876, *Obras de Virgilio: traducidas en versos castellanos*, 3 vols., introducción y notas de Miguel Antonio Caro, Bogotá, Echeverría; Miguel Antonio Caro, 1985-1988, *Estudios virgilianos* [tres series en tres volúmenes], Bogotá, Instituto Caro y Cuervo); de Mora, el volumen *Arpa de cinco cuerdas* (1929, Roma, Imprenta Salesiana), y de Maya, *Mi vida en sombra* (1925), poemario citado más arriba.

44 “El tiempo está, en este caso, inmerso en la tierra, sembrado en ella, y allí mismo madura –dice Bajtín en una explicación plástica bastante pertinente para el tema del poema arturiano–. En su movimiento, la mano trabajadora del hombre va unida a la tierra; los hombres crean el paso del tiempo, lo palpan, lo huelen (los cambiantes olores del crecimiento y la maduración) y lo ven. Es denso, irreversible (dentro de los límites del ciclo) y realista” (Bajtín, 1991: 359).

45 De acuerdo con la definición de deixis de Lyons, 1980, citado por Bersitáin (1995: 133).

46 Bollnow (1963: 18): *“[...] sich dem konkreten menschlichen Leben erschließt”*. Por razones de corrección gramatical, Otto Friedrich Bollnow prefiere la expresión “erlebter Raum” a “gelebter Raum”. Para Bollnow, sin embargo, en ambos casos se nombra el mismo contenido (cf. 1963: 19).

47 Waldenfels (2009: 16): *“An die Stelle des kosmischen und sozialen Topos tritt das leere Raumschema des* spatium *als einem Zwischenraum zwischen den Dingen. Es entsteht ein homogener und isotroper Raum, in dem es weder bevorzugte Raumpunkte noch bevorzugte Raumrichtungen gibt. Dieser legt sich wie ein Gitternetz über die Dinge. Die Nähe und Ferne der Dinge wird ersetzt durch deren relativen Abstand zueinander* (distantia)*, und die qualitative Größe und Kleinheit, die an unseren leiblichen Möglichkeiten Maß nimmt, weicht der puren Ausdehnung* (extensio)*. Der skelettartige Raum, der sein kosmisches Fleisch verloren hat, nimmt die Form eines leeren Behälters an. Nichts von dem, was sich in diesem Raumbehälter befindet, ist an seinem Ort, und nichts teilt mit den anderen Wesen einen gemeinsamen Ort; alles ist irgendwo, an einer beliebigen Stelle, vorangetrieben durch eine Bewegung, die sich – aller Zielstrebigkeit beraubt – als bloßer Ortswechsel darstellt. Qualitative Differenzen wie rechts und links, oben und unten, vorn und hinten verlieren ihren Sinn, wenn bevorzugte Orientierungszentren sich in bloße* Raumstellen *verwandeln.*

48 Dürckheim (2005: 14): *“[...] in dem der entwickelte Mensch wirklich existiert [...], in dem er als personales Subjekt, das ein Leben lebt, erlebend sich bewährt und verwirklicht [...]”*.

49 Dürckheim (2005: 14): *“[...] konstituiert sich unter Teilhabe des* ganzen *Menschen und seines Lebens [...]”*.

50 Waldenfels (2009: 56): “Raummangel, *bei dem der Ort zusammenschrumpft und sich sein räumliches Umfeld verliert”*.

51 Waldenfels (2009: 56): “Ortsmangel [...], *bei dem der Raum sich uferlos ausweitet und die Verankerung im Ort nachläßt”*.

52 Waldenfels (2009: 47): *“Ohne die nötige Spannung zwischen Zentrierung am Ort und Verteilung im Raum droht das Hier sich zu verflüchtigen, der Raum sich zu verfestigen. Die entsprechenden Extreme lassen sich pointiert kennzeichnen als* Ort ohne Raum und Raum ohne Ort*”*.

53 Bachelard (1974 [1957]: 17): *“L’espace saisi par l’imagination ne peut rester l’espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l’imagination”*.

54 La obra de Desoille, no registrada por Bachelard, es probablemente *Le rêve éveillé en psychothérapie - Essai sur la fonction de régulation de l’inconscient collectif* (1945).

55 Bachelard (1992: 211): *“[...] l’expérience ancestrale de l’homme devant une* situation typique *[...]”*.

56 Bachelard (1974: 2): *“[…] une étude du phénomène de l’image poétique quand l’image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l’âme, de l’être*

de l’homme saisi dans son actualité”.

57 Therrien (1970: 327): *“[…] une description des phénomènes extérieurs, mais surtout une prise de conscience des phénomènes psychologiques [...]”.*

58 Heidegger (2006: 369): *“Vorrang des Räumlichen in der Artikulation von Bedeutungen und Begriffen”.*

59 Genette (1969: 44): *“[...] à utiliser les premières comme symboles ou métaphores des secondes, donc à traiter de toutes choses en termes d’espace, et donc encore a spatialiser toutes choses”.*

60 Bachelard (1974: 6): *“Les résonances se dispersent sur les différents plans de notre vie dans le monde, le retentissement nous appelle à un approfondissement de notre propre existence. Dans la résonance, nous entendons le poème, dans le retentissement nous le parlons, il est nôtre. Le retentissement opère un virement d’être. Il semble que l’être du poète soit notre être. La multiplicité des résonances sort alors de l’unité d’être du retentissement. Plus simplement dit, nous touchons là une impression bien connue de tout lecteur passionné de poèmes: le poème nous prend tout entier. Cette saisie de l’être par la poésie a une marque phénoménologique qui ne trompe pas”.*

La subjetividad (II)

61 Hegel (1976: 420, citado por Gnüg, 1983: 42): *“[...] wird das Gemüt selbst, die Subjektivität als solche der eigentliche Gehalt, so daß es nur auf die Seele der Empfindung und nicht auf den näheren Gegenstand ankommt”.*

62 Gnüg (1983: 3): *“[...] einer sich immer radikaler behauptenden ästhetischen Autonomie des Subjekts und einer wachsenden Verdinglichung der sozialen Beziehungen [...]”.*

63 Adorno (1974: 52): *“[...] gesellschaftlichen Zustand, den jeder Einzelne als sich feindlich, fremd, kalt, bedrückend erfährt [...]”.*

64 Adorno (1974: 53): *“Das Ich, das in Lyrik laut wird, ist eines, das sich als dem Kollektiv, der Objektivität entgegengesetztes bestimmt und ausdrückt [...]”.*

65 Adorno (1974: 57): *“[...] erst dann redet die Sprache selber, wenn sie nicht länger als ein dem Subjekt Fremdes redet sondern als dessen eigene Stimme”.*

66 Dentro de los libros propiedad de Aurelio Arturo donados por su familia a la Biblioteca Nacional de Colombia (Fondo Aurelio Arturo) se encuentran los siguientes títulos:

Carl Gustav Jung (1935), *Teoría del psicoanálisis* (trad. directa del alemán y prefacio de F. Oliver Brachfeld, Barcelona, Apolo); y Carl Gustav Jung (1938), *Lo inconsciente en la vida psíquica normal y patológica* (trad. Emilio Rodríguez Sadia, Buenos Aires, Editorial Losada).

67 Jung (2011i, GW 10: § 54): *“[...] weit eher als ein Stück prähistorischer, irrationaler Psychologie denn als ein rational durchdenkbares System zu verstehen ist”.*

68 Jung (2011i, GW 10: § 54):*”Wir haben ein Gebäude zu beschreiben und zu erklären, dessen oberes Stockwerk im 19. Jahrhundert errichtet worden ist; das Erdgeschoß*

datiert aus dem 16. Jahrhundert, und die nähere Untersuchung des Mauerwerkes ergibt die Tatsache, daß es aus einem Wohnturm des 11. Jahrhunderts umgebaut worden ist. Im Keller entdecken wir römische Grundmauern, und unter dem Keller findet sich eine verschüttete Höhle, auf deren Grund Steinwerkzeuge in der höheren Schicht und Reste der gleichzeitigen Fauna in der tieferen Schicht aufgedeckt werden. Das wäre etwa das Bild unserer seelischen Struktur [...]".

69 Jung (2011i, GW 10: § 55): *"[...] denn in der Seele ist nichts totes Relikt, sondern alles ist lebendig".*

70 A los complejos se los describe de la siguiente manera: "Un complejo, en efecto, es como una suerte de imán, un centro cargado de energía atrayente que anexiona todo lo que se encuentra al alcance, incluso cosas indiferentes [*Un complexe, en effet, est comme une sorte d'aimant, un centre chargé d'énergie attractive qui s'attache tout ce qui se trouve à portée, même des choses indifférentes*]" (Jung, 1962 [1944]: 172; orig. en francés). Sobre los arquetipos, por su parte, se lee lo siguiente: "Los arquetipos son elementos numinosos de la estructura de la psique y poseen cierta independencia y energía específica, gracias a la cual están en condiciones de atraer los elementos de la conciencia que se les ajustan [*Die Archetypen sind numinose Strukturelemente der Psyche und besitzen eine gewisse Selbstständigkeit und spezifische Energie, kraft welcher sie die ihnen passenden Inhalte des Bewußtseins anzuziehen vermögen*]" (Jung, 2011a [1952], GW 5: § 344).

71 Susman (1910: 16): *"[...] eine Form [...], die der Dichter aus seinem gegebenen Ich erschafft".* Matías Martínez, sin embargo, muestra que ni en Hegel ni en Dilthey se produce la identificación atribuida al idealismo y que en la separación entre un yo empírico y el yo del poema Margarete Susman no es pionera, como normalmente se asume en la germanística (cf. 2002: 379-ss).

72 Schmid (2005: 64): *"[...] wirft einen Objektschatten auf den Erzähler, der oft als Herr der Lage auftritt und frei über den semantischen Haushalt des Werks zu verfügen scheint".*

73 Esta distinción había sido ya propuesta para la lírica mediante las parejas de términos "sujeto del enunciado" (*subject of the enounced*) y "sujeto de la enunciación" (*subject of enunciation*); "observación de primer orden" (*Beobachtung erster Ordnung*) y "observación de segundo orden" (*Beobachtung zweiter Ordnung*) (Hühn, 1995: 13-14, quien los toma, respectivamente, de Anthony Eastophe y Niklas Luhmann); y "sujeto textual" (*Textsubjekt*) y "yo articulado" (*artikuliertes Ich*) (Burdorf, 1997: 194).

El contexto histórico-literario (II): introspección, diferenciación, autonomía

74 Uribe Celis hace la siguiente anotación sobre la palabra *ethos*: "Nuestro empleo aquí del término *ethos* alude a un patrón objetivo que se da fuera del individuo como una suerte de determinación más o menos inconsciente sobre un modo de

afrontar el mundo, de obrar en él, de expresarse allí. El *ethos* es un sesgo en contenidos y formas de una época, es una pauta vital básica de armonía con la hora presente, a menudo latente, para su contemporáneo" (1992: 3, n. 1).

75 La cita la extrae Uribe Celis de E. Porras Collantes (1976: 331), *Bibliografía de la novela en Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

76 En lo que sigue tengo en cuenta el capítulo "Differenzierung" de Degele & Dries (2005: 45-71), así como la entrada del mismo nombre en Schimank (2008: 41-44).

77 Luhmann (1986: 216): *"[D]ie Einheit der Gesellschaft ist dann nicht anderes als diese Differenz der Funktionsysteme; sie ist nichts anderes als deren wechselseitige Autonomie und Unsubstituierbarkeit".*

78 Kant (1977: 117): *"[...] ob die bloße Vorstellung des Gegenstandes in mir mit Wohlgefallen begleitet sei, so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vorstellung sein mag".*

79 Klinkert (2002: 51-52): *"Eine Sache kann schön sein, ganz unabhängig davon, ob sie nützlich, zweckmässig oder moralisch gut ist".*

80 La literatura sobre el campo literario en Colombia no es propiamente abundante. Con interés se puede leer, sin embargo, el artículo de Paula Andrea Marín (2014) sobre la revista *Eco*, y el de Carmen María Jaramillo (2004) sobre los orígenes de la crítica de arte. Ambas autoras coinciden en que a partir de 1950 y sobre todo de 1960 se puede hablar de un avance considerable en la constitución de la autonomía de los campos literario y artístico.

81 En *Sombra de las muchachas* (1941), *Ellas, los días y las nubes* (1941) y *Epístola mortal y otras soledades* (1975), respectivamente.

82 Tengo en cuenta sobre todo los libros *Canciones para iniciar una fiesta* (1936), *Seis elegías y un himno* (1939), *Sombra de las muchachas* (1941), *Ellas, los días y las nubes* (1945) y *Azul de ti: Sonetos sentimentales* (1944).

83 Véase a este respecto los poemas patrióticos de *Canto en voz alta* (1944).

84 Bourdieu (1992: 337): *"L'évolution du champ de production culturelle vers une plus grande autonomie s'accompagne [...] d'un mouvement vers une plus grande* réflexivité, *qui conduit chacun des «genres» à une sorte de retournement critique sur soi, sur son propre principe, ses propres présupposés".*

85 Bourdieu (1992: 186): *"[...] se constitue comme tel en intervenant dans le champ politique* au nom de l'autonomie *et des valeurs spécifiques d'un champ de production culturelle parvenu à un haut degré d'indépendance à l'égard des pouvoirs [...]".*

86 Wolfzettel & Einfalt (2000: 435-436): *"[...] permanente künstlerische Revolution als Teil eines allgemeinen Bewusst-seinswandels in der Wiederannäherung von Kunst und Leben".*

87 Eibl (1995: 136): *"Differenz ist überhaupt erst Voraussetzung von wechselseitiger Beziehung [...]. Gerade die Grenzen sind die Voraussetzung dafür, dass Poesie im Gesellschaftssystem nicht einfach als subsidiäre Dichtung ornamental mitläuft, sondern dass das Gesellschaftssystem zur Umwelt von Poesie wird, auf die diese [...] reagiert. Und sie sind auch Voraussetzungen dafür, dass sie ins »Leben« wirkt".*

88 La preocupación también es línea editorial de la revista *Mito*. Véase al respecto Romero (1985: 108) y Rivas Polo (2010: 34-35).

89 Sobre las consecuencias políticas de este planteamiento de Gaitán Durán, véase el interesante ensayo de Gutiérrez Girardot (1990).
90 "External narrator", "character-bound narrator", según Mieke Bal (1997: 22).
91 Véase, por ejemplo, los dos poemas del volumen en cuestión llamados, también, "Amantes" (Gaitán Durán, 1975: 139-140).
92 Véase, además, el poema "Verano uvas río". Un verano no primaveral –donde el sol más bien impide el movimiento de la vida– es evocado en el poema "Canícula". Ambos en *Si mañana despierto*.

La infancia y el espacio denso

93 Jung (2011f, GW 9/I: § 6, n. 8): *"[...] eine hypothetische, unanschauliche Vorlage [...], wie das in der Biologie bekannte »pattern of behaviour«"*.
94 Jung (2011j, GW 15: § 129): *"[...] ist »rührend«, das heißt sie wirkt [...]"*.
95 "Transcultural" significa aquí "que afecta a varias culturas o a sus relaciones" (DRAE, 2014). Más concretamente, y de acuerdo con el planteamiento junguiano, significa que el arquetipo se hace presente en cada cultura porque en realidad procede de una estructura psíquica universal previa a toda creación cultural. En este sentido, Theodor Seifert propone la siguiente formulación: "Los arquetipos pueden definirse hoy en día como sistemas de preparación y reacción universales del organismo humano, anclados genéticamente y adquiridos en la evolución [*Archetypen können heute als genetisch verankerte, evolutionär erworbene universale Bereitschafts- und Reaktionsysteme des menschlichen Organismus definiert werden*]" (2008: 31). No me refiero entonces a "transcultural" en el sentido en que se usa en los estudios culturales, esto es, como algo propio del fenómeno complejo de mezcla y reconfiguración de culturas (cf. Ortiz, 2002 [1940]: 254-ss).
96 Fiedler (1960: 317): *"[...] the sum total of individuating factors in a work, the sign of the Persona or Personality through which an Archetype is rendered, and which itself tends to become a subject as well as a means of the poem"*.
97 Jung (2011h, GW9/I: § 278): *"Ein wesentlicher Aspekt des Kindmotives ist sein Zukunftscharakter. Das Kind ist potentielle Zukunft. Daher bedeutet das Auftreten des Kindmotives in der Psychologie des Individuums in der Regel eine Vorwegnahme künftiger Entwicklungen, auch wenn es sich um eine auf den ersten Blick retrospektive Gestaltung zu handeln scheint. Das Leben ist ja ein Ablauf, ein Fließen in die Zukunft, und nicht eine rückflutende Stauung. Es ist daher nicht erstaunlich, daß die mythischen Heilbringer so oft Kindgötter sind. Das entspricht genau den Erfahrungen der Psychologie des Einzelnen, welche zeigen, daß das »Kind« eine zukünftige Wandlung der Persönlichkeit vorbereitet. Es antizipiert im Individuationsprozeß jene Gestalt, die aus der Synthese der bewußten und der unbewußten Persönlichkeitselemente hervorgeht. Es ist daher ein die Gegensätze vereinigendes Symbol, ein Mediater; ein* Heilbringer, *das heißt Ganzmacher. [...] Ich habe diese bewußtheitstranszendente Ganzheit als das Selbst bezeichnet. Das Ziel des Individuationsprozesses ist die Synthese*

des Selbst”.

98 En “La Crónica Literaria”, *El País*, Bogotá, 12 de marzo de 1932.

99 Cf. Zima (2001: 66-ss) y, en relación con la obra de Arturo, Gutiérrez Girardot (2003: 423).

100 Los nombres reales de los hermanos de Aurelio Arturo son los siguientes: Isolina, Maruja, Luis Guillermo, Raúl, Guillermo, Heriberto y Hernando (cf. Torres Duque *et al.*, 2003: 290). La referencia a “Saúl” en el poema analizado procede, supongo, de la similitud fonética con Raúl y no de un eventual trasfondo bíblico. No encuentro ningún tipo de asociación entre aquel y el personaje de la Biblia que protagoniza un episodio de la historia política de Israel (cf. Sam., 1: 8-ss).

101 Cf., de “Sueño”, la estrofa VIII: “Al reclinar la sien sobre la sorda / piedra de la noche, / por la escala del sueño / descienden ángeles de alas cortas / y en la nariz nos ponen levemente / su pie rosado”. Y de “Canción del niño que soñaba” (1963), la estrofa II: “Y cuando ya en el lecho la estrella descendía / y se quedaba temblando en un rincón como un sollozo, / el niño salía por la ventana como un pajarillo / pero su cuerpo muerto se estremecía en el sueño”.

102 Cf. “Rapsodia de Saulo” y “Morada al sur”.

103 Cf. la distinción entre lugar y espacio en el acápite “El arquetipo del niño y el motivo del niño artista”.

104 Waldenfels (2009: 108): *“[...] in denen sich die Räumlichkeit auf spezifische Weise verdichtet, so etwa in Form von Höhle, Berg, Tal, Feld, Tür, Schwelle, Mauer oder Labyrinth”*.

105 Waldenfels remite en este punto a Maurice Merleau-Ponty: *Le visible et l’invisible* (1964: 194); traducido al alemán por R. Giuliani y B. Waldenfels (1986: 193), *Das Sichtbare und das Unsichthare*, Múnich.

106 Bachelard (1974: 26): *“[...] les préliminaires où l’être est l’être-bien, où l’être humain est déposé dans un être-bien, dans le bien-être associé primitivement à l’être”*.

107 Bachelard (1974: 26): *“[...] la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix. [...] La rêverie a même un privilège d’autovalorisation”*.

108 Bachelard (1974: 26): *“[...] est une des plus grandes puissances d’intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l’homme. [...] La maison, dans la vie de l’homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l’homme serait un être dispersé”*.

109 Bachelard (1974: 50): *“[...] avec la lumière qui veille à l’horizon lointain, nous venons d’indiquer sous sa forme la plus simplifiée la condensation d’intimité du refuge”*.

110 Cf., por ejemplo, “Ciudad de Almaguer”, “Rapsodia de Saulo”, “Morada al sur”.

Los poemas de amor y el espacio profundo

111 Carolin Fischer delimita el amplio género de la lírica amorosa como aquella lírica en la que el tema literario del amor se presenta "principalmente como un acto de habla de un yo poético, que expresa sus propios sentimientos por otra persona [*zumeist als Sprechakt eines poetischen Ich, das seine ureigenen Gefühle für einen anderen Menschen äußert*]" (Fischer, 2011: 123). Característico del género es la frecuente tematización del amor insatisfecho, el énfasis en la singularidad de lo amado y del propio sentimiento del hablante. En virtud del "pacto poético" con el público, el/la autor/a sitúa en un primer plano la pretendida autenticidad de lo expresado (2011: 124).

112 Jung (2011g, GW 9/I: § 158): *"[...] die magische Autorität des Weiblichen; die Weisheit und die geistige Höhe jenseits des Verstandes; das Gütige, Hegende, Wachstum-, Fruchtbarkeit- und Nahrungs-spendende; die Stätte der magischen Verwandlung, der Wiedergeburt; der hilfreiche Instinkt oder Impuls; das Geheime, Verborgene, das Finstere, der Abgrund, die Totenwelt, das Verschlingende, Verführende und Vergiftende, das Angsterregende und Unentrinnbare"*.

113 Bachelard (1974: 57; 1948: 121): *"Je dis : ma Mère. Et c'est à vous que je pense, ô Maison ! / Maison des beaux étés obscurs de mon enfance [...]"*. Los versos pertenecen al poema "Insomnie" (Milosz, 1929: 79-80).

114 Neumann (1997: 55): *"[...] symbolischen Universalformel der menschlichen Frühzeit [...]"*. Para una revisión feminista del arquetipo de la gran madre, cf. Weiler (1985). El simbolismo de la vasija no es cuestionado por la autora, pero sí su interpretación como utensilio de servidumbre patriarcal o como provisión ilimitada de cuidado y alimento (germen del trato explotador con la naturaleza). El simbolismo interviene de modo positivo bajo la forma de "medio ambiente" (*Umwelt*): "Lo que el hombre arcaico experimentó como señora cósmico-terrenal y que expresó en la imagen primigenia matriarcal de la 'diosa de la vasija' se nos hace consciente como 'medio ambiente'. Este es la sabiduría matriarcal, tanto entonces como hoy. Él exige 'el retorno a la humana medida' y la revocación de la pretensión de dominio patriarcal sobre la naturaleza" [*Was archaische Menschen als kosmisch-irdische Herrin erlebten und im matriarchalen Urbild der »Gefäßgöttin« ausdrückten, wird uns als »Umwelt« bewußt. Sie ist die matriarchale Weisheit, damals wie heute. Sie fordert »Die Rückkehr zum menschlichen Maß« und die Zurücknahme des patriarchalen Machtanspruchs über die Natur*]" (Weiler, 1985: 107).

115 Tanto Minkowski (1988 [1933]: 394), como Merleau-Ponty (2001 [1945]: 328) y Gölz (1970: 245) consideran la profundidad como *la* dimensión del espacio vivido. Sobre ello volveré al final del capítulo.

116 Torres Duque llama la atención sobre las peculiaridades estilísticas del poema (2003: 352-352).

117 En otras versiones del poema (por ejemplo, en la de la *Revista Universidad Pontificia Bolivariana* [Medellín, 1951]), la palabra "vida" viene encerrada en signos de admiración: "En los días que uno tras otro son la vida ¡la vida!" (OPC: 53, nota f).

118 Jung (2011a [1952], GW 5: § 508): *"[...] zu einem sozusagen pränatalen »Ewig-Weiblichen«, das heißt zur Urwelt der archetypischen Möglichkeiten [...]"*.

119 Cf., por ejemplo, el número XXX ("A la Tierra, madre de todos") de los *Himnos homéricos* (Homero, 1978: 297-ss).

120 Cf. “Canción de la noche callada” (v. 4), “Bordoneo” (v. 8), “Canción de amor y soledad” (v. 13), “El cantor” (v. 6), “Tambores” (v. 9). El yo lírico, por otra parte, da cuenta mediante esta imagen de las dimensiones arquetípicas de la figura que interpela.

121 En la primera versión del poema, publicada el 1 de noviembre de 1931 en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, los dos versos iniciales son menos ambiguos: “Como en la sola palma a la orilla de un valle, / en su único dátil todo el viento resuena [...]” (OPC: 169).

122 Cf. “Canción del valle” (vv. 33-35), “Canción de hojas y lejanías” (vv. 20-24).

123 Así canta, por ejemplo, la figura Feliz-Bella en la traducción de Vicente Blasco Ibáñez de *Las mil y una noches*: “Heme aquí! El secreto de mi carne de luna tiene la forma del dátil maduro. ¡Ven...! ¡Se te aparecerá todo el mar, el mar lleno de olas en que las aves se embriagan!” (cita extraída de la Real Academia Española: Banco de datos [CORDE] [en línea], 2017). En cuanto a la fecundidad, la diosa mesopotámica Ishtar aparece representada a veces con un racimo de dátiles (cf. López Melero, 2001: 23).

El espacio extenso

124 Jung (2011a, GW 5: § 299): *“[...] die Selbstdarstellung der suchenden Sehnsucht des Unbewußten, das jenes ungestillte und selten stillbare Verlangen nach dem Licht des Bewußtseins hat”.*

125 Neumann (1974: 108): *“Es ist verbunden mit den Eigenschaften von Willen, Entscheidung und Aktivität im Gegensatz zum Bestimmt- und Getriebensein eines vorbewußten und noch ichlosen Zustandes”.*

126 Aunque el sustantivo está extendido en el habla culta, no aparece aún registrado en el DRAE. Manuel Seco (1999) lo incluye en su *Diccionario del español actual*.

127 Gölz entiende la amplitud (*Breite*) como la dimensión básica del espacio objetivo en oposición a la profundidad (*Tiefe*), dimensión propia del espacio vivido (1970:192-ss). Aquí, por el contrario, entiendo el espacio extenso como una modalidad más de este último.

128 Cf. *supra* “La infancia y el espacio denso” y “Los poemas de amor y el espacio profundo”, respectivamente.

129 Bachelard (1974: 30): *“Qu’y a-t-il de plus beau qu’un chemin? C’est le symbole et l’image de la vie active et variée”.*

130 No se confunda con “individuación”. Individualización alude en primer término a la separación de un colectivo, lo cual es apenas uno de los momentos del proceso de individuación.

131 Cf. el análisis del poema en el último acápite de la primera parte del libro.

132 El “dulce nombre, que [...] cayó” es a veces un “hombre que [...] perdí”; “la ruta” es también “mi mano” o “mi ruta” (cf. OPC: 65, n. ll).

133 Cf. *supra* “La infancia y el espacio denso”, “Los poemas de amor y el espacio profundo”, “El espacio extenso”.

134 Jung (2011b, GW 6: § 891): *“Gesamtumfang aller psychischen Phänomene im Menschen. Es drückt die Einheit und Ganzheit der Gesamtpersönlichkeit aus”*.

135 Neumann (2005 [1953]: § 122): *“[...] quasi bewussten oder überbewussten, jedenfalls nicht mehr unbewussten Erfahrung dessen, dass Welt und Psyche, Außen und Innen, Oben und Unten nur zwei durch das Bewusstsein auseinander tretende Aspekte des Einen sind”*.

136 Jung (2011a, GW 5: § 550): *“[...] der die Welt umhüllt und im Herzen des Menschen als Däumling wohnt”*.

137 Jung (2011e [1954], GW 8: § 432): *“Das Selbst aber begreift unendlich viel mehr in sich als bloß ein Ich [...]: es ist ebenso der oder die anderen wie das Ich.* Individuation schließt die Welt nicht aus, sondern ein*”*.

138 El proceso de individuación y la experiencia del sí mismo se asemeja en muchos aspectos a lo que en la literatura religiosa se conoce como experiencia mística. A juzgar por los subrayados en un compendio de escritos del filósofo y psicólogo estadounidense William James (1842-1910), perteneciente al Fondo Aurelio Arturo de la Biblioteca Nacional en Bogotá, el poeta nariñense se interesó en el tema. El libro de James (1950, *William James: A Selection from His Writings on Psychology*, editado por Margaret Knight, Penguin Books) contiene un capítulo con extractos de su estudio *The Varieties of Religious Experience* (1902), en el que se aprecian las mencionadas marcas de lectura. De ahí que no sobre reproducir en este contexto las siguientes palabras del estudio de James referidas a la mística: “La superación de todas las barreras usuales entre el individuo y el Absoluto es el gran logro místico. En los estados místicos nos hacemos uno con el Absoluto y nos damos cuenta de nuestra unidad. Esta es la perpetua y triunfante tradición mística, apenas alterada por las diferencias de clima y de credo. En el hinduismo, en el neoplatonismo, en el sufismo, en el misticismo cristiano, en el whitmanismo encontramos la misma nota recurrente, de tal suerte que sobre las manifestaciones místicas existe una unanimidad eterna que debería inducir a hacer un alto en el camino y a pensar, y que hace que los místicos clásicos no tengan, tal como se ha dicho, ni fecha ni lugar de nacimiento. En cuanto que hablan perpetuamente de la unidad del hombre con Dios, su discurso antecede a cualquier lenguaje y no envejece [*This overcoming of all the usual barriers between the individual and the Absolute is the great mystic achievement. In mystic states we both become one with the Absolute and we become aware of our oneness. This is the everlasting and triumphant mystical tradition, hardly altered by difference of clime or creed. In Hinduism, in Neoplatonism, in Sufism, in Christian mysticism, in Whitmanism, we find the same recurring note, so that there is about mystical utterances an eternal unanimity which ought to make a critic stop and think, and which brings it about that the mystical classics have, as has been said, neither birthday*

nor native land. Perpetually telling of the unity of man with God, their speech antedates languages, and they do not grow old]" (James, 1903: 419).

139 Neumann (2013: 326): *"[...] bezeichnet eine bestimmte Art von Geschichten, die über ihre spezifische Matrix mit einiger Deutlichkeit beschrieben werden kann und mit dem Irrationalen zunächst einmal nicht mehr und nicht weniger zu tun hat als die anderen vier Ströme des Erzählens".*

140 Neumann (2013: 358): *"[...] die mythische Kosmogonie als solche zielt aufs Ganze: darauf, wie und warum überhaupt Ordnung ist in der Welt. [...] Ein Mythos erzählt, wie Gestalt geschaffen wurde aus dem Amorphen, Ordnung aus dem Chaos, Sinn aus dem Sinnlosen".*

141 La lista de Neumann es la siguiente (2013: 345): 1. CHA: *uranfängliches Chaos* (caos primordial). 2. MED: *Entstehung vermittelnder Kräfte* (la aparición de fuerzas mediadoras). 3. SEP; *Trennung von Himmel und Erde* (división del cielo y la tierra). 4. AXS: *Achse zwischen Himmel und Erde* (eje entre el cielo y la tierra). 5. DIV: *Trennung von Erde und Wasser, Festigung der Erde, etc.* (separación de la tierra y el agua, consolidación de la tierra, etcétera). 6. C: *Erschaffung, Entstehung* (CRL: *Erschaffung des Lichts: Sonne, Mond, Sterne;* CRE: *Auffüllung der Erde: mit Ländern, Bergen, Pflanzen, Tieren;* CR*: *Einzel-Aitiologie;* CRM: *Erschaffung der ersten Menschen*) (creación, génesis; CRL: aparición de la luz: Sol, Luna, estrellas; CRE: conformación de la Tierra: con países, montañas, plantas, animales; CR*: etiología individual; CRM: creación de los primeros humanos). 7. WOR: *Opfer, Anbetung* (el sacrificio, la adoración). 8. SEX: *Trennung/Entstehung der Geschlechter* (separación/origen de los sexos). 9. AUG: *Vermehrung der Menschen* (la reproducción de los seres humanos). 10. DYI: *Entstehung des Todes* (origen de la muerte). 11. OPP: *Widerstand gegen die Götter (Dämonen, Titanen, Gegengötter/Götterkrieg)* (resistencia contra los dioses [demonios, titanes, antagonistas de los dioses / guerra de los dioses]). 12. PEN: *Bestrafung der Gegengötter* (castigo de los antagonistas de los dioses). 13. CUL: *Kulturbringer* (héroe civilizador). 14. REV: *menschl Aufbegehren gegen die Götter, Störung der kosmischen Ordnung* (rebelión humana contra los dioses, perturbación del orden cósmico). 15. PUN: *Bestrafung der Menschen* (castigo al género humano). 16. ?: *wunderbare Zeugung* (concepción milagrosa).

142 Neumann (2013: 348): *"Die Begrenzung zwischen dem Unvertrauten und dem Vertrauten findet er noch gar nicht als feste Wirklichkeit vor".*

143 Cassirer (2002 [1925]: 113): *"Die Entfaltung des mythischen Raumgefühls geht überall von dem Gegensatz von Tag und Nacht, von Licht und Dunkel aus".*

144 Jung (2011b, GW 6: § 891): *"[...] empirisch erscheint das Selbst als ein Spiel von Licht und Schatten, obschon es begrifflich als Ganzheit und darum als Einheit, in der die Gegensätze geeint sind, verstanden wird".*

145 Eliade remite a Mannhardt (1875: 32).

146 Cassirer (2002: 63-64): *"Das Ganze und seine Teile sind ineinander verwoben, sind gleichsam schicksalsmäßig miteinander verknüpft [...]".*

147 Cf. *supra* "El espacio vivido".

148 Bachelard (1974: 26): *"Elle est le premier monde de l'être humain. Avant d'être « jeté au monde » [...], l'homme est déposé dans le berceau de la maison".*

149 Esta separación contiene un problema de crítica textual que no se tratará aquí.

El cotejo de las variantes muestra que, en lugar de los asteriscos, se ubicaba, en algunas ediciones, el comienzo de la segunda parte, lo cual hacía que estos mismos asteriscos se trasladasen al lugar en que, en la versión definitiva establecida por los editores críticos, termina la primera parte (cf. OPC: 36 y 37).

150 Eliade (1957: 13): *“Da sich das Heilige durch eine Hierophanie kundtut, kommt es jedoch nicht nur zu einem Bruch in der Homogenität des Raums, sondern darüber hinaus zur* Offenbarung einer absoluten Wirklichkeit, *die sich der* Nicht-Wirklichkeit *der unendlichen Weite ringsum entgegenstellt”.*

151 Cf. *supra* “El espacio vivido”.

152 Cf. *supra* “La infancia y el espacio denso”.

153 Algo semejante expongo en Pino Posada (2008: 48).

154 En “Ode to the West Wind” (1820) de Shelley, el yo lírico le dice al viento: *“Make me thy lyre, even as the forest is: / What if my leaves are falling like its own! / The tumult of thy mighty harmonies // Will take from both a deep, autumnal tone, / Sweet though in sadness. Be thou, Spirit fierce, / My spirit! Be thou me, impetuous one!”* (vv. 57-62) (1977: 223). En “The Prelude” (1805) de Wordsworth, se lee: *“For I, methought, while the sweet breath of heaven / Was blowing on my body, felt, within, / A correspondent breeze, that gently moved / With quickening virtue, but is now become / A tempest, a redundant energy, / Vexing its own creation”* (vv. 41-47) (1979: 30).

155 Neumann (2013: 224): “Los cuentos de hadas son historias de cruce de fronteras [*Märchen sind Geschichten der Grenzüberschreitung*]”.

156 Cf. tabla de motifemas en Neumann (2013: 193).

157 *“Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritroval per una selva oscura [...]”* (canto I, vv. 1-2) (Dante, 1975).

158 Cf. “Muertos”, “Poemas del silencio [I]”, “Silencio”, “Sequía”.

159 Cf., por ejemplo, “Sueño”, “Ciudad de sueño”, “Muertos”, “Poemas del silencio (I)”.

160 Bachelard (1942: 69): *“C’est mort pour les âmes que de devenir eau”.*

161 Bachelard (1942: 69): *“[...] quand elle entrait dans l’obscurité, son ombre se détachait d’elle et était engloutie par l’eau sombre, rendait sa noirceur encore plus noire”.* El texto de Poe dice así: *“She is a year nearer unto death: for I did not fail to see that as she came into the shade, her shadow fell from her, and was swallowed up in the dark water, making its blackness more black”* (1986: 131).

162 Bachelard (1942: 13): *“On ne se baigne pas deux fois un même fleuve, parce que, déjà, dans sa profondeur, l’être humain a le destin de l’eau qui coule. L’eau est vraiment l’élément transitoire [...]. L’être voué à l’eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s’écoule”.*

163 Cf. Pabón Díaz (1991: 16). William Ospina, por otra parte, califica a “Morada al sur” de “poema autobiográfico” (2003: 559).

164 Jung (2011a: GW 5, § 319): *“[…] schwarzen Wasser des Todes sind Wasser des Lebens, der Tod mit seiner kalten Umarmung ist der Mutterschoß, wie das Meer die Sonne zwar verschlingt, aber aus mütterlichen Schoß wieder gebiert”.*

165 Algo semejante ocurre con el sueño sobre la muerte de la amada que el personaje Heinrich von Ofterdingen relata en la novela homónima de Novalis,

personaje cuyo devenir en términos de consagración al oficio poético recuerda en varios aspectos al de la subjetividad lírica arturiana. En el sueño, Heinrich intenta evitar sin éxito que Mathilde desaparezca en las aguas de un remolino, al que ella mira sin embargo "serenamente" (*heiter*) mientras ríe con "ternura indecible [*unsägliche Innigkeit*]" (Novalis, 1977: 278). En el reencuentro posterior, ya en tierra, el diálogo se produce en los siguientes términos: "'¿Dónde está el río?', exclamó él entre lágrimas. '¿No ves sus olas azules sobre nosotros?'. Él miró hacia arriba y el río azul fluía silencioso sobre la cabeza de ella. '¿Dónde estamos, querida Mathilde?'. 'En casa de nuestros padres' [*Wo ist der Strom? rief er mit Thränen. – Siehst du nicht seine blauen Wellen über uns? Er sah hinauf, und der blaue Strom floß leise über ihrem Haupte. Wo sind wir, liebe Mathilde? – Bey unsern Eltern. – Bleiben wir zusammen? – Ewig, versetzte sie, indem sie ihre Lippen an die seinigen drückte, und ihn so umschloß, daß sie nicht wieder von ihm konnte*]" (Novalis, 1977: 278-279).

166 Assmann (2003: 20): *"[...]aufmerksame, weltzugewandte Sicheinfügen in die göttlichen Ordnungen der Schöpfung [...]".*

167 De Gaston Bachelard se encuentran los siguientes libros en el Fondo Aurelio Arturo de la Biblioteca Nacional de Colombia: *El psicoanálisis del fuego* (1953, versión directa del francés por F. J. Solero, Buenos Aires, Schapire), *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière* (1963, 5.ª réimp., París, José Corti) y *La terre et les rêveries du repos* (1963, París, José Corti). También resulta relevante en este contexto el libro de Georges Gurvitch con el título *Las tendencias actuales de la filosofía alemana: E. Husserl, M. Scheler, E. Lask, N. Hartmann, M. Heidegger* (1944, trad. Francisco Almela y Vives, revisada por Amalia Haidée Raggio, 2.ª ed., Buenos Aires, Losada).

168 Cf., por ejemplo, Carranza (1978b: 198); Lozano y Lozano (1978: 133).

169 Hühn (1995: 136): *"Mit Natur werden dabei die Qualitäten des Spontanen, Gewachsenen, Selbständig-Entstandenen, des Lebendigen und Lebengebenden assoziiert, aber auch die des Unverdorbenen, Noch-nicht-Getrennten, dessen, was mit sich selbst eins ist [...]".*

170 Cf. el análisis de Peter Hühn (2005:148) del poema "Kubla Khan" (1798) de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834).

171 "La triste mitología de nuestro tiempo –dice Borges– habla de la subconsciencia o, lo que es aún menos hermoso, de lo subconsciente; los griegos invocaban la musa, los hebreos el Espíritu Santo; el sentido es el mismo" (2005: 12).

La subjetividad (III)

172 Wacker (2013: 29): *"[...] der biblische Prophet v. a. zukunftsgerichtet, von sittlichem Interesse geleitet das Bestehende kritisiert, der antike* poeta vates *hingegen rückwärtsgewandt den in der Vergangenheit anzusiedelnden Harmoniezustand im*

Heldengesang positiv preist und vergegenwärtigt".

173 Jung refiere, entre otros, los siguientes ejemplos de obras o autores: el *Poimandres*; *el Pastor de Hermas*; Dante; la segunda parte del *Fausto* de Goethe; la experiencia dionisíaca de Nietzsche; las obras de Wagner (*El anillo del nibelungo*, *Tristán*, *Parsifal*), *Primavera olímpica* de Spitteler; los dibujos y poemas de William Blake; la *Hypnerotomachia* de Francesco de Colonna; Jacob Böhme; E. T. A. Hoffmann, etc. (Jung 2011k, GW 15: § 142).

El contexto histórico y literario (III): modernidad parcial, violencia, urbanización

174 En el ámbito de la sociología, Daniel Pécaut habla de modernidad contenida (citado por Giraldo y López, 1991: 259); en el de la historia de las mentalidades, Uribe Celis habla de la modernidad que busca abrirse paso ("agónica", dice el autor, donde seguramente quiso decir *agonal*) (1992: 167); en el de la filosofía, Rubén Jaramillo Vélez habla de la modernidad postergada (cf. 1994: VII y 48).

175 Cf. los poemas "J. Mario despide energía radiante y a su amada" y "El profeta en su casa" de Arbeláez (Arango, 1963a: 37; Romero, 2009: 100); el poema "Los dioses podridos" de Lemos (Arango, 1963a: 165); y la nota "Dignidad del poeta" de Jaramillo Escobar (cf. Jaramillo Escobar, 2011 [1995]: 45).

176 *Los poemas de la ofensa*, 2000, Medellín, Universidad de Antioquia (primera edición: 1968, Bogotá, Tercer Mundo); *Sombrero de ahogado*, 1983, Medellín, Departamento de Antioquia; *Poemas de tierra caliente*, 1985, Medellín, Universidad de Antioquia, y *Poesía de uso*, 2014, Bogotá, Luna Libros.

177 Cf. *supra* "El poeta visionario y el profeta".

178 Me sirvo de las siguientes fuentes: Rojas Herazo (2004: 260-262), Holguín (1959: 9-11) y Mutis (2002: 135-137). En el Apéndice se reproduce el texto completo de los poemas.

179 Para las citas de los poemas tengo en cuenta la edición de su *Poesía completa* (2009), edición y prólogo de Francisco José Cruz Pérez, Sevilla, Sibila / Fundación BBVA.

180 David Jiménez plantea dos tipos de origen: "[...] el poeta interpreta, o intenta interpretar, la realidad más común como si allí se agazapara, bajo clave, una verdad última que ya no es de este mundo, sea en sentido metafísico, en cuanto verdad fuera de la historia, o sea en sentido histórico, como una verdad arcaica, inicial, que yace enterrada en lo inconsciente o en lo inadvertido" (2002a: 96). Considero, sin embargo, que en los poemas hay predominantemente señas de lo segundo.

181 Cf. "Armonía", "Visita", "Hölderlin" y todo *Signos*.

182 Cf. "[en el mercado, entre sus jaulas...]", "La casa" y "Asilo".

183 Cf. "Presencias" y "[porque hoy el verano posee las plazas...]".

184 Cf. José Manuel Arango, 1978, *Signos*, Medellín, Universidad de Antioquia.
185 Cf. *supra* "El espacio del mundo narrado como categoría de análisis".
186 Cf. vv. "XIV [muchachas que viajan dormidas...]", "XII [blancura deslumbrante de los muros...]", "XVI [sentadas entre caracolas..."], "XI [en la mansa...]", "XVIII [ahora que las niñas se desvisten...]", "XX [en el mercado, entre sus jaulas...]" del poemario *Este lugar de la noche*.
187 "Yo amo la noche que se embelesa / en su danza de luces mágicas, / y no se acuerda de los silencios / vegetales que roen los insectos; / yo amo la noche de los cristales / en la que apenas se oye si agita / el corazón sus alas, sus azules; // y no es la noche sin cantares / la que amo yo, la noche tácita / que habla en los bosques en voz baja, / o entra a las aldeas y mata" ("Amo la noche", vv. 23-33).
188 Cf. "Amo la noche" (vv. 43-48, 55-56), "Canción de Mateo" (1933; primera versión de "Amo la noche") (vv. 72-82) (OPC: 200) y Canfield (2003: 576).

Análisis de los poemas "Canción de hadas" (1963) y "Sequía" (1970)

189 (1963: 264-274), *Eco,* Bogotá, tomo VII, núm. 40. En la página 394 del número en cuestión se aclara que los poemas pertenecen a la "producción más reciente" de Aurelio Arturo.
190 En la mayoría de sus apariciones en la lírica de Aurelio Arturo, el adjetivo "rosado" tiene una resonancia erótica, cf. "Madrigales" (v. 4), "La isla de piel rosada" (v. 33) y el borrador de "Bordoneo" (OPC: 135, nota d).
191 Cf. unos versos semejantes en el poema "Silencio" (vv. 20-25).
192 Respectivamente: "Canción del ayer" (v. 4), "La ciudad de Almaguer" (vv. 14, 16), "Interludio" (v. 13), "Qué noche de hojas suaves" (v. 19), "Canción de amor y soledad" (v. 11) y "Rapsodia de Saulo" (vv. 4, 8).
193 Eliade (1957: 104): *"[...] für die modernen, nicht religiösen Menschen ist der Kosmos undurchsichtig, unbewegt und stumm geworden. Er bringt keine Botschaft, er enthält keine »Chiffre«".*
194 Cf. Wunenburger (2006: 19).
195 Cf., por ejemplo, la siguiente anotación: "Siempre que un arquetipo aparece en el sueño, en la fantasía o en la vida trae consigo una particular 'influencia' o una fuerza en virtud de la cual produce un efecto *numinoso*, esto es, que fascina o que impulsa a la acción [*Immer nämlich, wenn ein Archetypus im Traum, in der Phantasie oder im Leben erscheint, bringt er einen besonderen »Einfluß« oder eine Kraft mit sich, vermöger welcher er* numinos*, respektive faszinierend oder zum Handeln antreibend wirkt*]" (Jung, 2011c, GW 7: § 109, énfasis del autor).
196 Respectivamente: "Canción del ayer" (v. 4), "La ciudad de Almaguer" (v. 2), "Qué noche de hojas suaves" (v. 7). En cada caso el énfasis es mío.
197 Cf. *supra* "Emergencia de la subjetividad y significado del acontecimiento" y

"Autorreferencialidad".

198 OPC: 203-ss.

199 Cf. *supra* "Ausencia de ética secular".

200 Cf., además, el poema "Lorenzo Jiménez" –"Mas si gritan en sombras un '¡alto!' / procaces las voces, en sombras aleves, / no niego mi nombre: / ¡Lorenzo Jiménez! ¡Lorenzo Jiménez!" (vv. 28-31)– y una de las versiones de "El cantor" –"Yo haré bellas canciones para todos. / Para el bueno y el malo, / el procaz, el maldiciente, el torvo [...]" (OPC: 176, nota a)–.

201 De acuerdo con la variante que el traductor de la versión griega estipula en la nota al pie al pasaje citado (Sófocles 1981: 312, n. 6).

202 Yourcenar (1993 [1957]: 55-56): *"Les promeneurs ont l'air de somnambules d'une interminable nuit blanche. [...] On dort au grand jour ; on aime au grand jour. Les dormeurs couchés en plein air ont l'aspect de suicidés ; les amants sont des chiens qui s'étreignent au soleil. Les cœurs sont secs comme les champs ; le cœur du nouveau roi est sec comme le rocher. Tant de sécheresse appelle le sang. La haine infecte les âmes ; les radiographies du soleil rongent les consciences sans réduire leur cancer".*

203 T. S. Eliot es el autor con mayor presencia en la biblioteca personal de Aurelio Arturo. Más de una decena de títulos de y sobre el autor angloamericano se cuentan en el Fondo Aurelio Arturo de la Biblioteca Nacional de Colombia (baste citar dos ejemplos: T. S. Eliot, 1951, *Poetry and Drama*, Cambridge, MA., Harvard University Press; D. E. S. Maxwell, 1960, *The poetry of T. S. Eliot*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd). Se tiene noticia de que Aurelio Arturo habló en un programa radial de 1947 sobre el ensayo eliotiano "Tradition and the Individual Talent" (1919) (cf. Torres Duque *et al.*, 2003: 311).

204 Eliot (2006 [1922]: 67-68): *"If there were water / And no rock / If there were rock / And also water / And water / A spring / A pool among the rock / If there were the sound of water only".*

205 Dice al respecto Harold Bloom: "Si a 'The Waste Land' se le puede atribuir un argumento, es el de que Dios ha muerto y la humanidad, en consecuencia, ha devenido estéril y la tierra se ha vuelto un campo baldío donde nada crece ni se alimenta [*If 'The Waste Land' can be thought of as having a plot, it is that God has died and mankind, in consequence, has become barren and the earth is a waste land where nothing can be nourished and grow*]" (2007: 47-48).

206 Benn (1951: 12): *"Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben [...], es ist der Versuch, gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust".*

El espacio (III)

207 Esta espacialidad de la escritura determina la concepción estructuralista del texto, de acuerdo con la cual una parte de él no existe por sí sola sino que

adquiere cualidad "a través de la correlación (comparación oposición) con otras partes o con el texto en su totalidad" (Lotman, 1978: 167). En el poema, el carácter espacial de esta correlación se visualiza mediante el mecanismo de la rima, la cual exige del lector la vuelta a un momento anterior del texto: "Aquí es preciso subrayar que semejante 'vuelta' hace revivir en la conciencia no solo la consonancia, sino también el significado de la primera palabra rimada. Tiene lugar algo profundamente distinto del habitual proceso lingüístico de transferencia de significados: en vez de una cadena, consecutiva en el tiempo, de señales que sirven a los fines de una determinada información, nos hallamos ante una señal de compleja construcción y naturaleza espacial: la vuelta a lo ya percibido" (Lotman, 1978: 157).

208 Genette (1969: 47): *"[...] la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens"*.

209 Como dato adicional, cabe mencionar la semejanza entre el giro *"invisible swift feet"* ("Rain", 1991: 345) y el verso "sus pies menudos, finos y saltarines" ("Sequía", v. 16).

210 Me apoyo en la lectura de Nathaniel Mackey (1993: 124-125).

211 El espaciado simétrico de la temprana "Baladeta de Max Caparroja" no es prueba de lo contrario (cf. la argumentación al respecto en Pino Posada, 2008: 156-ss).

Consideraciones finales

212 Véase, al respecto, "Interludio" (v. 13), "Qué noche de hojas suaves" (v. 19), "Canción de amor y soledad" (v. 21), "Canción de hadas" (v. 7) y "Sequía" (vv. 35, 36).

213 No encuentro a "Sequía" en ninguna antología convencional de poesía colombiana (donde sin embargo la figuración de Aurelio Arturo resulta por lo general obligada). Al poema, no obstante, se lo reproduce en Patiño Rodríguez (1978: 100) y Ortiz Forero (2007: 21).

214 Respectivamente: "Canción del ayer", "Canción de hadas", "Sequía". Cf. también la evocación del episodio de Sodoma y Gomorra en "Ciudad de sueño", así como la referencia a Job en "Los mendigos" y a Ruth la Moabita en "Lluvias".

215 En una antología de poesía colombiana, para citar un ejemplo relativamente reciente, se habla de la "figura aislada de Aurelio Arturo" (Cote Baraibar, 2006: 8); algo semejante se lee en la edición ampliada de la *Historia de la poesía colombiana*: "Junto a la de Aurelio Arturo, la voz de Giovanni Quessep es tal vez la más insular de la poesía colombiana" (Sierra Mejía, 2009: 737).

216 Entendida como una de las formas de las "literaturas indígenas", bajo lo cual se comprende "el conjunto de elaboraciones y composiciones especiales de la palabra que, por medios narrativos y poéticos, con fines colectivos

frecuentemente rituales –y hoy en día con propósitos interculturales– configuran parte del acervo oral y escrito de las comunidades originarias del continente" (Rocha Vivas, 2010: 30-31).

217 Miguel Rocha Vivas habla de "oraliteratura" en relación con las obras recientes, a menudo bilingües, de escritores y escritoras indígenas "con propósitos literarios interculturales", fenómeno diferente al de la "etnoliteratura" (o "literatura étnica"), esto es, el conjunto de transcripciones fonéticas realizadas por antropólogos, folcloristas, lingüistas y demás especialistas no originarios de las comunidades respectivas (2010: 36).

218 Cf. Chikangana (2010), Apüshana (2010), Jamioy Juagibioy (2010) y García (2011).

219 Cf. al respecto, por ejemplo, Rocha Vivas (2004: 31-ss, y 2010: 705-ss).

220 Un registro detallado de los parentescos textuales desborda naturalmente las pretensiones de este párrafo propositivo. No sobra sin embargo consignar, aparte de las resonancias cosmogónicas del final de "Más allá" –"Toda la creación, / Que al despertarse un hombre / Lanza la soledad / A un tumulto de acordes" (Guillén, 1980 [1962]: 26)–, algunas líneas de "Pour fêter une enfance", poema cuyo estrecho parentesco temático y estructural con "Morada al sur" pasa difícilmente inadvertido al lector: *"Et tout n'était que règnes et confins de lueurs. Et l'ombre et la lumière alors étaient plus près d'être une même chose ... Je parle d'une estime... [...] // ... Et je n'ai pas connu toutes Leurs voix, et je n'ai pas connu toutes les femmes, tous les hommes qui servaient dans la haute demeure / de bois; mais pour longtemps encore j'ai mémoire / des faces insonores, couleur de papaye et d'ennui, qui s'arrêtaient derrière nos chaises comme des astres morts"* (Perse, 1982 [1911]: 25, 27).

221 Cf., entre otros volúmenes, *Anábasis: Un poema de St. J. Perse*, 1941, traducido al caste-llano por Octavio G. Barreda, México, Letras de México; Maurice Saillet, 1952, *Saint-John Perse: poète de gloire,* París, Mercure de France; Paul Valéry, 1930, *Varieté II*, París, Gallimard NRF; Klaus Mann & Hermann Kesten, eds., 1943, *Heart of Europe: An Anthology of Creative Writing in Europe 1920-1940 / Paul Valéry; et al.*, Nueva York, Fischer Publishing; Thomas Stearns Eliot, 1951, *Poetry and Drama*, Cambridge, MA., Harvard University Press.

222 Las versiones de poemas de Cavafis fueron publicadas por primera vez en 2003 (OPC: 263-272). Las de Seferis no se conservan. Rogelio Echavarría, sin embargo, cuenta que tuvo conocimiento de ellas (2003 [1975]: 540).

Apéndice

223 "Moirologhia es un lamento o treno que cantan las mujeres del Peloponeso alrededor del féretro o la tumba del difunto" (nota de Álvaro Mutis, 2002: 135).



Este libro se terminó de imprimir
en Transparencia Dúo
para la Editorial EAFIT
Medellín, mayo de 2021
Fuente: Caslon 540 normal, *Caslon 540 italic*

Colección ACADÉMICA

Escuela de Administración

Identidad organizacional
Un proceso de construcción liminal
Diego René Gonzales-Miranda

Los estudios organizacionales en Colombia
Diego René Gonzales-Miranda, Mauricio Sanabria,
Diego Armando Marín-Idárraga,
Mauricio Gómez-Villegas
Juan Javier Saavedra-Mayorga
-Editores académicos-

Escuela de Economía y Finanzas

Análisis de mercados de electricidad
Alfredo Trespalacios Carrasquilla, Javier Pantoja
Robayo, Óscar Alonso Fernández Taborda

Escuela de Humanidades

El eco de las máscaras
(Estudios sobre la tragedia griega antigua)
Mauricio Vélez Upegui

El presupuesto participativo
María Fernanda Ramírez Brouchoud
María Helena Franco Vargas
-Editoras académicas-

Escuela de Ciencias

A Course of Plane Geometry
Carlos Alberto Cadavid Moreno

Escuela de Ingeniería

Guía para la adopción industrial
de líneas de productos de software
Raúl Mazo -Editor-

Education 4.0
A view from different digital proposals
Cristian Suárez-Giraldo, Óscar Caicedo Alarcón
-Editors-

Escuela de Derecho

Estudios de responsabilidad civil. Tomo I
Alejandro Gaviria Cardona
-Editor académico-

Estudios de responsabilidad civil. Tomo II
Alejandro Gaviria Cardona
-Editor académico-

Colección Académica

UNIVERSIDAD EAFIT

Echando mano de un basamento teórico-conceptual que bebe de la filosofía, la teoría literaria, la sociología y la historia, Juan Pablo Pino Posada se adentra en los pliegues de la obra del poeta colombiano Aurelio Arturo (La Unión, 1906-Bogotá, 1974) con el propósito de estudiar las maneras en que las nociones de "espacio" y "subjetividad" se trenzan y ponen de manifiesto las tensiones propias de la modernidad tardía. Lo verdaderamente singular de este libro estriba en que su aproximación, al ser de carácter histórico-narrativo, permite pensar los tres periodos creativos de la lírica arturiana –el de su juventud, su adultez y su vejez–, y las espacialidades (sean estas vividas, imaginarias o metafóricas) en torno a las cuales dichos periodos se forjan, como ejes constitutivos de un todo, de una unidad, de un "relato" (aristotélicamente hablando) que ofrece posibles respuestas a la pregunta tardomoderna por la interacción de la subjetividad consigo misma y con el lenguaje. Dejando de lado a José Eustasio Rivera (1888-1928), cuya producción lírica continúa siendo esquiva a rotulaciones generacionales, en el transcurso de esta travesía el autor logra entroncar a Arturo con *Los Nuevos* (1925), Piedra y Cielo (1939-c. 1944), la revista *Mito* (1955-1962), el Nadaísmo (1958-1974) y la Generación desencantada (1974-c. 1990), vistos de manera sinecdótica en poetas como Rafael Maya (1897-1980), Eduardo Carranza (1913-1985), Jorge Gaitán Durán (1924-1962), Jaime Jaramillo Escobar (1932) y José Manuel Arango (1937-2002), respectivamente. Lo anterior, pese a estar ceñido al siempre canonizante método generacional (hoy tan cuestionado al interior del campo de los Estudios Literarios), revela el interés de Pino Posada por desterrar el vicio que ha hecho que cierto sector de la crítica siga viendo a Arturo como una figura "insular", ajena a los múltiples y diversos senderos poéticos del país. Estamos ante un trabajo riguroso, sensible y necesario para los estudios poetológicos en Colombia.

Juan Esteban Villegas Restrepo, Ph. D.
Programa de Estudios Literarios
Universidad Pontificia Bolivariana

Editorial EAFIT